



**KEMPFF,**  
RELIEUR-RÈGLEUR,  
rue de l'Esplanade, n.º 3, à Nancy.



12<sup>th</sup> Edition  
c. 1818

DO NOT REMOVE FROM BOOK

DATE DUE IS  
STAMPED BELOW

V. 4 F 610

MT 342

24

AUG 24 1990

THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

MUSIC LIBRARY

Vault  
Folio  
MT342  
.R1

MUSIC LIBRARY  
UNC-CHAPEL HILL

1880  
Vault  
Folio  
AT 57

.E.4





Nouvelle

MÉTHODE

Pour la Flûte

divisée en trois Parties,

2<sup>e</sup> édition

à M<sup>te</sup> le Comte Charles de Saporta,

Chef de M<sup>te</sup> Louis et de la Légion d'honneur, Colonel de la Légion de l'Armée.

Par

T. BERBIGUIER.

Prix : 42<sup>fr</sup>

Propriété des Editeurs.

à Paris,

Che. JANET et COTELLE, M<sup>te</sup> de Musique ordinaire du Roi et de la Famille Royale,  
au Mont d'Or, Rue d'Anvers, N<sup>o</sup> 25, près celle des Poitevins.

Et Libraires, Rue Neuve des Petits Champs, N<sup>o</sup> 17, vis-à-vis le Trésor Royal.

Robert Junier del.





Monsieur le Comte

J'en abuserai point de la liberté que semble donner la formule ordinaire d'une épître dédicatoire, pour vous offrir de vulgaires hommages. Tout-à-fait étranger au langage de la flatterie, je n'en le comprendrais pas. Moi-même, je l'ignore, je ne saurais le parler. Je dirai seulement, non sans un sentiment d'orgueil, que la faveur que vous m'avez de m'accorder en me permettant de publier cet ouvrage, sous vos auspices, met le comble à la reconnaissance que m'inspirent les constants témoignages de bienveillance dont vous n'avez cessé de m'honorer depuis l'heureux instant où j'ai été appelé à servir sous vos ordres.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect

Monsieur le Comte,

Votre très-humble, très-obéissant  
et très-dévot serviteur

D. Berlioz  
Général







Digitized by the Internet Archive  
in 2012 with funding from  
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/nouvellemthodepo00berb>

## DISCOURS PRELIMINAIRE.

---

Ce n'est pas sans crainte que nous nous décidons à publier une NOUVELLE METHODE DE FLÛTE. Cette crainte est fondée sur la difficulté d'une pareille entreprise, et le juste hommage que nous aimons à rendre aux Artistes distingués qui nous ont précédés dans la carrière. Si cette concurrence n'a pas enchaîné notre plume, c'est que nous croyons qu'ils n'ont pas tout dit, et que, si leur doctrine, quelque saine qu'elle soit, d'ailleurs, offre des lacunes, il importe de les remplir. Ces lacunes ne peuvent leur être imputées. Il est reconnu, dans les arts, que la pratique précède toujours la théorie. Chaque jour le talent de l'Instrumentiste découvre de nouvelles ressources dans la nature de son instrument, et l'analyse est là pour les consacrer par de nouveaux préceptes. Tel est le but que nous nous sommes proposé. Nous avons étudié avec soin le degré de perfection où la FLÛTE se trouve aujourd'hui parvenue, et, de toutes les routes qui peuvent y conduire, nous indiquons celle que nous croyons être la plus courte et la moins épéneuse. Trop heureux si, pour fruit de nos peines, le public daigne accorder à cet ouvrage la même bienveillance dont il a déjà honoré les productions que nous avons publiées jusqu'à ce jour.

### DE LA FLÛTE.

Sans avoir ni le mordant du Hautbois, ni l'étendue de la Clarinette, la FLÛTE<sup>(1)</sup> nous paraît être l'instrument à vent le moins défectueux, et celui qui offre le plus de ressources, tant par l'extrême facilité avec laquelle il se prête aux modulations les plus recherchées, que par la grande variété d'articulations dont il est susceptible. Il a, de plus, une égalité de sons parfaite dans toutes les Gammes. Nous croyons qu'il est impossible de lui contester ces divers avantages. Il nous reste à le défendre contre une accusation bien grave et qui, si elle était fondée, suffirait pour le vouer à l'anathème.

La FLÛTE passe généralement pour manquer de justesse; ce reproche était peut-être mérité avant le perfectionnement qu'elle a reçu par l'addition des PETITES CLEFS, mais aujourd'hui, ces nouveaux et puissants auxiliaires, fournissent des moyens sûrs et faciles d'obvier à un défaut qui n'est plus radical; il ne s'agit pour cela que d'avoir égard au TEMPÉRAMENT de l'instrument, chose à laquelle on n'a encore songé dans aucune méthode. Expliquons nous :

<sup>1</sup> Nous n'entendons parler que de la FLÛTE perfectionnée par l'addition des PETITES CLEFS, car, sans ce puissant secours, cet instrument est le plus faux, le plus monotone, et, par conséquent, le plus insupportable qui existe.



Il est évident que le FA DIEZE pris comme note sensible du TON de SOL, est nécessairement plus haut que le même FA DIEZE, pris comme troisième degré du ton de RE MAJEUR. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour être convaincu de la vérité de ce fait. Cette altération existe dans toutes les gammes, et, bien qu'elle soit légère, il est indispensable de s'y soumettre autant que possible, sans quoi certains sons deviendraient équivoques, et l'on passe pour jouer faux. Il s'agit donc de trouver pour la Flûte un moyen d'ALTÉRATION conforme à son TEMPÉRAMENT. Ce moyen est trouvé. Il consiste à ne pas jouer dans tous les modes avec un doigté exclusif, et à connaître celui qui est propre à altérer telle ou telle note. C'est ce que nous enseignons dans notre méthode, par des Tablatures particulières, appropriées à tous les modes et à tous les cas d'ALTÉRATION. Nous osons affirmer que c'est le plus sûr moyen d'acquiescer, sinon une justesse parfaite, ce qui, peut-être, est encore un problème, du moins toute la justesse possible. (Voyez 3<sup>me</sup> partie page 219 les tablatures particulières, et les différents exemples où il est indispensable de se servir de ce doigté.)

1<sup>er</sup> N<sup>o</sup>) Il ne faut pas se presser de montrer cette gamme à l'élève, car il faut toujours commencer par les moyens les plus simples.  
 2<sup>d</sup> N<sup>o</sup>) On nous objectera sans doute qu'il y a eu, et qu'il y a même aujourd'hui des Artistes qui jouent très juste. Nous répondons à cela que ce n'est qu'à l'aide des moyens que nous proposons, et qui n'ont point été posés en principes. D'ailleurs, quand bien même quelques uns d'entre-eux auraient atteint ce degré de justesse par d'autres moyens, ils sont en si petit nombre, qu'ils doivent faire exception à la règle.

## DIVISION DE L'OUVRAGE.

Cet ouvrage est divisé en trois parties. La Première contient la GAMME proprement dite de la FLûTE, NATURELLE et CHROMATIQUE; Une TABLATURE GÉNÉRALE des Cadences; Les Principes élémentaires de la musique; Des Leçons préparatoires pour la connaissance des Notes et pour l'Embouchure, Des Leçons pour apprendre à battre les tems dans toutes les mesures usitées; Une TABLATURE GÉNÉRALE de toutes les articulations praticables sur la Flûte; Une autre Tablature pour se familiariser avec les diverses CADENCES. Une INTRODUCTION AU DOIGTÉ DES PETITES CLEFS, et treize Leçons de Solfege, chantantes.

C'est ici le cas de faire une observation essentielle sur les premiers éléments de toute méthode instrumentale. Ils forment la base de l'enseignement, et trop souvent on y met peu d'ordre et beaucoup de légèreté.

Le moyen le plus sûr de faire des progrès rapides sur un instrument, est sans doute de savoir parfaitement solfier; mais peu de personnes veulent s'astreindre à cette étude préliminaire parce que, disent-elles, leur intention est d'apprendre non pas à chanter, mais à jouer d'un instrument. Pour servir leur paresse, sans nuire à leurs progrès, pourquoi ne les ferait-on pas solfier avec l'instrument comme on le fait avec la voix? c'est-à-dire, qu'à mesure qu'on apprendrait à un élève le nom et la valeur d'une note, on lui apprendrait en même temps à l'articuler avec l'instrument et non avec la voix. Par ce moyen, qui nous paraît être naturel, on se familiariserait tout à la fois avec l'embouchure, la note, le doigté et la mesure.

Ce système, dont nous ne prévoyons pas les inconvénients, s'il en a, ne sera peut-être pas approuvé de tout le monde. Nous osons prier Messieurs les Professeurs de ne pas nous condamner avant d'avoir pesé mûrement nos raisons; nous les prions aussi de nous faire part de leurs observations que nous recevrons toujours avec la plus grande déférence. En conséquence de notre principe ci-dessus énoncé, nous avons imaginé de faire un véritable SOLFÈGE DE FLÛTE, qui servira en même temps, comme il est dit plus haut, de leçon d'embouchure, de lecture et de doigté; c'est la première partie de notre ouvrage. Nous y avons apporté le plus grand soin, persuadé qu'on ne saurait trop mettre de clarté dans un ouvrage classique.

(N<sup>d</sup>) Nous n'entendons pas avancer qu'on peut solfier sur la Flûte, sans, au préalable, connaître toutes les notes, du moins celles des deux premières octaves; mais une fois cette connaissance acquise, ce qui sera facile puisque le nom de chaque note est écrit au-dessus, ou au-dessous, dans les I<sup>res</sup> Leçons d'embouchure et de doigté (page 28), on peut fort bien, au lieu de chanter les intervalles, les jouer avec l'instrument. Quant à la manière de battre les temps, elle est aussi indiquée; au lieu de les marquer avec la main, comme on fait en solfiant la musique vocale, on les marquera avec le pied. (Voyez page 30.)

La Deuxième Partie est composée de 23 AIRS CONNUS, arrangés en Duo. C'est un petit délassement que l'on doit à l'élève, quand il est sorti des LEÇONS DE SOLFÈGE, assez ingrates par leur nature. Cette partie est terminée par six SONATINES MÉTHODIQUES ET PROGRESSIVES, suivies de neuf EXERCICES tous en mode majeur, propres à obtenir de l'égalité dans les doigts et de l'assurance dans l'embouchure.

La Troisième Partie est composée: 1<sup>o</sup> de 18 GRANDS EXERCICES pour la FLÛTE À CLEFS. 2<sup>o</sup> De diverses TABLATIRES DES SEMI-TONS ALTÉRÉS avec 16 Exemples de ce DOIGTÉ PARTICULIER, pour habituer à s'en servir à propos, et 3<sup>o</sup> de Leçons élémentaires pour l'étude du DOUBLE COUP DE LANGUE. L'ouvrage est terminé par 2 GRANDS CAPRICES ou l'emploi du DOUBLE COUP DE LANGUE est de rigueur d'un bout à l'autre.

(N<sup>d</sup>) Il était très-difficile de statuer clairement sur les deux derniers points de cette 3<sup>me</sup> partie, aussi nous attendons-nous à être vivement critiqués. Si c'est avec raison l'art y gagnera et nous serons consolés. La matière que nous avons traitée est si abstraite par elle-même, qu'il serait possible que nous ne l'eussions pas développée avec toute la clarté nécessaire. Ce n'est cependant qu'après de longues et mûres réflexions que nous avons entrepris cette tâche épineuse. C'est ce qui nous fait croire que notre travail ne sera pas entièrement perdu, et qu'à travers l'obscurité qui semble d'abord l'environner, il jaillira des traits de lumière dont quelque Artiste intelligent profitera pour marcher directement au but.

Nous sommes obligés pour nous servir des expressions de DEVIENNE <sup>(a)</sup> de froquer des usages reçus: cette nécessité que nous impose l'amour seul du vrai tournera quelquefois contre DEVIENNE lui-même; mais nous tâcherons de le combattre avec tous les égards dûs à son rare talent. Si nous relevons les erreurs dans lesquelles il nous paraît être tombé, c'est que ces erreurs sont d'autant plus dangereuses, qu'elles partent d'un homme dont le nom fait autorité.

(a) Discours préliminaire de la méthode de flûte.



Cet elegant et ingénieux auteur devient un juge inexorable lorsqu'il s'agit des **PETITES CLEFS AJOUTÉES À LA FLÛTE, DES SONS PLEINS** qu'il appelle **SONS DE HAUTOIS**, et surtout du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

En parlant des petites Clefs, il affirme que leur mécanisme nuit essentiellement à la rapidité du trait, ou, du moins, le rend très-difficile; mais il aurait dû nous dire qu'elle est l'espèce de traits dont ces clefs entravent l'exécution. Ce n'est pas sans doute des **GAMMES CHROMATIQUES** dont il veut parler, ni de celles détachées ou coulées, ni des Batteries dans le bas de l'instrument, surtout dans les Tons **BÉMOLIZÉS** ou **DIEZES**. &c. &c.

L'expérience prouve, au contraire, que si, dans ces exemples, on refusait le secours des **PETITES CLEFS**, la vitesse ne pourrait qu'y perdre, et que même, dans certains cas, elle deviendrait une difficulté insurmontable. Nous observons d'ailleurs que **DEVIIENNE** connaissait à peine ces **CLEFS**, puisqu'il n'en faisait point usage, et qu'avant de prononcer aussi légèrement leur condamnation, il aurait dû se familiariser avec elles. Dans les arts, la pratique est le flambeau du raisonnement.

Nous allons passer à un autre article où certainement nous ne serons pas de l'avis de **DEVIIENNE**. L'aversion qu'il manifeste pour les **SONS PLEINS** dits de **HAUTOIS**, est en quelque sorte raisonnable, en se reportant au système de la **FLÛTE** à une seule clef; en effet, il se trouverait une disparate choquante dans la succession chromatique des sons, surtout dans les morceaux lents où l'oreille aurait le tems d'apprécier la nullité, ou ce qui revient à peu près au même, la faiblesse des **SEMI-TONS** dans le grave de l'instrument. Mais en admettant le système des **PETITES CLEFS**, la critique de **DEVIIENNE** tombe avec les causes qui pouvaient la justifier. Avec les **PETITES CLEFS** les **SEMI-TONS** se rectifient, ils acquièrent du volume, de la rondeur, de la justesse, et l'oreille n'a plus à redouter leur défectuosité et leur incertitude dans les mouvements lents. Alors la plénitude des sons, bien loin d'être un obstacle, devient un avantage précieux. Tout le monde sait combien la 1<sup>re</sup> octave de la **FLÛTE À UNE SEULE CLEF** est sourde et contraste désagréablement avec les octaves supérieures; la rondeur des Sons dits de **HAUTOIS** fait disparaître cette infériorité des Sons graves, et, bien loin de dénaturer l'instrument, lui donne un mordant et un nerf dont on ne le croyait pas susceptible. En conséquence, nous invitons Messieurs les Professeurs à faire travailler cette partie aux élèves.

N<sup>o</sup>) Nous ne prétendons pas désapprouver les Flûtes à 7 ou 8 clefs<sup>(1)</sup>, nous n'en faisons point usage, mais nous pensons qu'il y a de l'avantage à s'en servir dans certain cas, quoiqu'on puisse à la rigueur s'en passer; nous croyons même que la seule addition des 3 petites clefs suffit pour la perfection de l'instrument, car quelque essentielle que soit la 4<sup>e</sup> CLEF, qui est celle de l'**Ut**  $\sharp$ , il est vrai de dire qu'elle est nulle dans les **Gammes Chromatiques** rapides; mais on ne peut nier aussi qu'elle ne soit d'un grand secours dans les Tenues, et surtout pour cadencer le **Si** avec l'**Ut** naturel d'où nous concluons que l'on doit s'en servir.

Il nous reste à combattre l'opinion de DEVIENNE sur le **DOUBLE COUP DE LANGUE**. « Pourquoi, dit-il, avoir recours à des moyens surnaturels ? <sup>(1)</sup> le Hautbois, le Cor, le Basson, etc. se servent-ils de moyens extraordinaires ? à cela nous répondons que chaque instrument a son génie particulier, et que tel moyen qui serait bon, par exemple, sur le **COR**, pourrait fort bien ne pas convenir au **BASSON**, à la **CLARINETTE**, et autres. » Puisque leur embouchure est différente, pourquoi la manière d'articuler devrait-elle être la même ? Nous n'aimons pas plus que DEVIENNE ce **ROULIS DÉSAGRÉABLE** et ce **BREDOUILLAGE**; mais la difficulté que l'on peut rencontrer à prononcer telle ou telle autre articulation, ne nous paraît pas une raison suffisante pour renoncer à l'étudier. Nous sommes encore d'accord sur la beauté et la nécessité des autres articulations dont il traite, mais quelque habile que l'on soit à articuler le simple **COUP DE LANGUE**, (ce que nous avons rencontré bien rarement) dans les passages rapides, certainement cette articulation paraîtra molle et lourde, comparativement au même passage rendu avec le secours du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

(N<sup>d</sup>) Les personnes qui ont entendu avec quelle netteté, M<sup>r</sup> DROUET passe les traits les plus rapides, auront de la peine à concevoir, comment on peut ne pas chercher les moyens de parvenir à posséder cette articulation, sans le secours de laquelle, comme le dit fort bien M<sup>r</sup> WUNDERLICH dans sa dernière Méthode, on n'atteindra jamais ce degré de rapidité d'articulation, au quel il est permis à chacun d'aspirer.

(N<sup>d</sup>) M<sup>r</sup> TELOU est le premier, à notre connaissance, qui ait employé avec avantage des traits dans les sons graves. Les personnes qui ont entendu cet excellent Artiste, peuvent juger de l'effet que peut produire la Flûte en employant les moyens que nous proposons.

(1) Il n'y a rien de surnaturel, ici, puisque c'est toujours la langue qui est l'agent principal.

On a essayé, dans plusieurs Méthodes, d'expliquer le mécanisme du **DOUBLE COUP DE LANGUE**; mais les notions qu'on en donne sont si incomplètes, qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, à un élève de le saisir. D'ailleurs, il n'est pas dit un seul mot des circonstances où l'on doit ou ne doit pas employer cette articulation, dans le cas où l'on parviendrait à la posséder, car on tomberait dans de graves inconvénients si l'on s'en servait dans tel trait ou dans tel mouvement qui ne lui serait pas convenable. Au surplus, on n'a pas prévu (chose très-essentielle) qu'il ne doit être permis à l'élève d'étudier cette articulation que lorsqu'il sera parfaitement au fait de toutes les autres. Il serait difficile de fixer le tems où l'élève peut sans inconvénient se livrer à cette étude; cela dépend de son plus ou moins d'aptitude. C'est au maître, ou à son instinct, à le diriger; mais comme il est dit, ci-dessus, il faut être sûr de toutes les autres articulations avec le **SIMPLE COUP DE LANGUE**, avant d'étudier le **DOUBLE**, car on courrait le risque de ne connaître ni l'une ni l'autre de ces articulations, et de ne faire plus que bredouiller.

# *Tableau de la Gamme Naturelle de la Flûte*

Dans le système musical des modernes la GAMME est composée de sept intervalles, en comprenant une huitième note qui est la réplique de la première, ce qui fait une octave, cinq tons et deux demi-tons; n'importe le mode dans lequel on se trouve. Selon cette règle généralement reconnue la GAMME NATURELLE DE LA FLÛTE est en RÉ MAJEUR, DEUX DIÈZES à la clef. C'est donc par erreur que dans les Méthodes connues jusqu'à aujourd'hui, on a confondu L'ETENDUE GÉNÉRALE DE LA FLÛTE SANS DIÈZES NI BEMOLS avec la GAMME NATURELLE et qu'on a toujours noté cette GAMME NATURELLE sans DIÈZES ni BEMOLS à la clef, d'où il s'en suivrait que la GAMME NATURELLE DU BASSON serait en UT et non pas en SI, quoique la première note de cet instrument soit un SI<sup>b</sup>, ce qui est absurde. D'ailleurs la moins exercée sera toujours révoltée dans l'intonation de la GAMME de RÉ en faisant le FA et l'UT naturels. C'est absolument la même chose, comme si dans la GAMME d'UT on voulait faire le MI et le SI BEMOLS.



Ces trois notes sont très-peu usitées.

	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Ut.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Ut.	Ré.
5																						
4																						
3																						
2																						
1																						

FA N<sup>o</sup> 1. étant un peu bas, on pourra prendre le doigté N<sup>o</sup> 2, pour les notes soutenues; mais on se servira du doigté N<sup>o</sup> 1 dans le trait.

UT N<sup>o</sup> 1. est préférable au N<sup>o</sup> 2; mais on peut se servir de ce dernier pour faciliter certains passages.

FA N<sup>o</sup> 1 et 2. Même observation que pour la première Octave.

FA N<sup>o</sup> 1. un peu plus bas, mais préférable au N<sup>o</sup> 2 pour la facilité dans les FORTE et les notes soutenues on se servira du doigté N<sup>o</sup> 2.

\* UT N<sup>o</sup> infaisable si on n'a pas la clef d'UT NATUREL (5<sup>e</sup> clef.)







# PREMIÈRE PARTIE

## ARTICLE PREMIER

### *Tableau de la Gamme diatonique pour toute l'Étendue de la Flûte* (sans Dièzes ni Bémols)

Il faut bien se garder de confondre cette Gamme, quoiqu'il n'y ait ni b ni z, avec la GAMME NATURELLE, ci après. La Gamme naturelle de la Flûte est, et ne peut être qu'en Ré avec deux Dièzes.

Les numeros 1, 2, 3 et 4 désignent les clefs. N°1, GRANDE CLEF; N°2, clef de FA; N°3, clef de SOL # ou LA b; N°4, clef de LA # ou SI b.

Les POINTS NOIRS ● désignent les trous fermés, et les ZÉROS 0 les trous qu'il faut ouvrir. Les signes  $\perp$  indiquent qu'il faut ouvrir les PETITES CLEFS, sur les notes où ces signes sont posés.

Ces trois notes sont peu usées.

FA N°1, moins bon que le N°2.  
on préférera le 1<sup>er</sup> dans la vitesse, mais  
on évitera de s'en servir dans les TENUES  
surtout.

UT N°1, note sourde,  
mais on doit s'en servir.  
Le N°2 est préférable  
pour les TENUES.

FA N°1 et 2.  
Même observation que  
pour le FA de la 1<sup>re</sup>  
octave.

\*SOL. Pour enfler cette note  
il faut lâcher la grande clef.

FA N°1 quoiqu'il soit naturellement un peu  
haut est préférable au N°2, cependant  
ce dernier est excellent dans les Fortissimo  
et dans les traits en octaves.

(N°4) Pour obtenir ces trois dernières notes,  
Si, Ut, Ré, on est obligé de forcer un peu  
plus le souffle. Au reste on ne prend jamais  
ces notes Diatoniquement et de plus, il  
est extrêmement rare de les rencontrer.





## TABLATURE CHROMATIQUE

DE TOUTE L'ÉTENDUE DE LA FLÛTE.

(N<sup>o</sup>) Il serait inutile d'observer que le poignet droit, doit être en haut si on joue à gauche : ce qui est plus commun qu'on ne pense, nous sommes du nombre de ces derniers.

(N<sup>o</sup>) Il serait inutile d'observer que le poignet droit, doit être en haut si on joue à gauche : ce qui est plus commun qu'on ne pense, nous sommes du nombre de ces derniers.

Re Re# Mi Mi Mi# Fa Fa# Solb Sol Sol# La La La# Si Si

Re ou Mi# Mi ou Fa naturel Fa ou Solb Sol ou La# La ou Si#

4 5 2 1

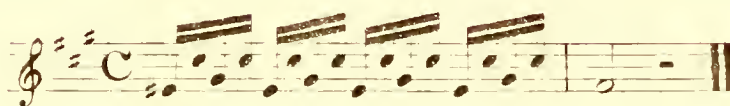
A B C

A. MI NATUREL. il est des cas où il faut laisser la GRANDE CLEF ouverte pour donner de la facilité ; ou pour rendre cette note plus sonore. †

### EXEMPLES.

B. MI DIEZE. On doit se servir exclusivement du premier doigté. Comme FA NATUREL, il est aussi extrêmement bon; mais il est des cas où on ne pourrait s'en servir.

EXEMPLE de l'emploi du MI  $\sharp$  seul praticable.



EXEMPLE du MI  $\sharp$  pris comme FA naturel, impraticable.



Il faut faire ce passage avec le deuxième doigté (la fourche) ou avoir recours à la double CLEF de FA.

(Voyez la Note à la fin de la Tablature de la Flûte à 5 Clefs.)

C. FA  $\natural$ , ou SOL  $\flat$ . Comme FA  $\natural$  on se sert du premier doigté; mais comme SOL  $\flat$  il faut se servir exclusivement du deuxième, dans les FA  $\natural$  soutenus, le doigté de SOL  $\flat$  N° 2, est préférable au doigté N° 1, par la raison que la note est plus sonore, un peu plus haute, et en même tems plus juste.

9-71

4.  
—  
3.

4

(Voyez la dernière tablature ci-après.)

! 2<sup>me</sup> est beaucoup plus sonore.

### EXEMPLE

Digitized by Google

Le deuxième doigté est absolument nécessaire dans le passage suivant







## SUITE DE LA TABLATURE CHROMATIQUE.

Mi# Fa#  
 Fa# Solb  
 Sol  
 Sol La#  
 La  
 La Sib  
 Si  
 Si# Ut#  
 Ut# Re#  
 Re

Mi# ou Fa#  
 Fa# ou Solb  
 Sol ou La#  
 La ou Sib  
 Si ou Ut#  
 Ut# ou Re#

N° 1. Intarsable sans la 5e Clef qui est celle de l'Ut#.

Voyez le doigté de l'Ut# à la tablature ci-après avec la 5e Clef.

L M

**L. MI# ou FA NATUREL.** On doit se servir presque toujours du premier doigté. Le deuxième n'est préférable que dans le **FORTISSIMO**. Il est cependant de rigueur lorsqu'on rencontre des traits en octaves ou en seizièmes.

EXEMPLE.

Fortissimo.

Le même doigté pour le Fa naturel.

**M. FA# ou SOLb.** Cette note est naturellement un peu basse, on se servira de la **CLEF DU POUCE** pour la hausser, mais dans les **Tenues** seulement le premier doigté est celui dont on se sert communément dans la vitesse, et dans les **GAMMES CHROMATIQUES**. On peut aussi hausser cette note avec la Clef de FA, mais il est dit pour ce qui concerne la **CLEF du Pouce**, seulement dans les **Tenues**, car il ne faut pas chercher de difficultés gratuitement.

## TABLATURE PARTICULIÈRE

Pour l'addition de la 4<sup>me</sup> petite Clef. (N<sup>o</sup> 1)

Si ♮ ou Ut naturel.

Même doigté pour l'Ut à l'octave en haut.

Ut ♮

5

4

3

2

1

Cette Note est inusitée.

(N<sup>o</sup> 1) La Gamme de la FLÛTE à 5 Clefs étant absolument la même que celle de la FLÛTE à 4, au Si ♮ ou UT ♮ près, nous nous bornons à donner seulement un exemple de la manière de se servir de la 5<sup>me</sup> Clef.

L'addition de cette 5<sup>me</sup> Clef est extrêmement avantageuse, elle donne l'UT NATUREL de la première et de la deuxième octave. Le principal avantage qu'on en retire est la parfaite justesse de l'UT naturel de la première octave, la Cadence du Si avec l'UT naturel extrêmement défectueuse devient parfaitement juste. C'est une ressource de plus ajoutée à l'instrument; nous déclarons que nous en faisons usage et invitons les personnes qui étudient la FLÛTE d'en faire autant.

Quelques personnes font usage aussi d'une deuxième CLEF de FA très essentielle pour pouvoir passer nettement en coulant du Mi ♭ au FA naturel, mais à la rigueur on peut s'en passer.

# TABLATURE GENERALE

163

## DES CADENCES OU TRILLS MAJEURS ET MINEURS.

Le signe  $\sim$  pose au dessus des points noirs  $\bullet$  et des  $\pm$  désignant les Petites clefs, indiquent qu'il faut agiter LE ou LES doigts pour obtenir la Cadence

sur le RE. sur le MI. sur le FA. sur le SOL.

Mineur Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj.

1 2 3 4 5

A

La Clef de Fa pour la Cadence Mineure sur le MI est plus basse que la Clef de Fa naturelle.

Pour la Cadence Maj. sur le MI on peut faire la Clef de Fa naturelle.

A. La 1<sup>re</sup> manière de faire la Cadence du MI avec le FA#, est sans contredit la plus juste puisqu'il est de règle que la Cadence MAJEURE doit être préparée en empruntant une note au dessus, dont l'intervalle soit d'un TON. Cependant, une aveugle routine a prévalu; et les oreilles habituées à entendre jouer de la FLÛTE, seraient peut-être surprises d'entendre Cadencer le MI, comme il devrait l'être. La 2<sup>me</sup> manière est la seule usitée. Nous n'osons prendre sur nous d'en proposer l'exclusion. Néanmoins, ne pourrait-on pas en faire l'essai? Cette erreur est fondée sur ce que la FLÛTE ordinaire n'ayant pas de Petite clefs de FA pour la Cadence Mineure, on s'est imaginé de dire que le FA# étant naturellement un peu bas, on pourrait sans inconvénient le substituer au FA naturel; mais, alors, par quel moyen faire la Cadence mineure? y a-t-il rien de plus désagréable que d'entendre préparer la CADENCE MAJEURE sur le MI avec le SOL naturel? et

au lieu d'entendre: on entend:

A-t-on jamais préparé une Cadence quelconque avec la TIERCE? Il faut convenir, cependant, que dans la célérité cette défectuosité est bien moins sensible; mais cela ne nous paraît pas une raison suffisante, pour que l'on doive enfreindre une RÉGLE aussi générale que celle de la Cadence.



## SUITE DE LA TABLATURE.

The image displays three sections of musical tablature for guitar, each corresponding to a different pitch: 'Sur le LA.', 'Sur le SI.', and 'Sur l'UT.' Each section consists of a musical staff at the top and a fretboard diagram below it. The staff shows notes with trills (tr) and accidentals. The fretboard diagram has six horizontal lines representing the strings, with fret numbers 1, 2, 3, and 4 marked on the left. Fingering instructions 'Min.' (minor) and 'Maj.' (major) are placed above the fretboard. The tablature is organized into three groups of six frets each, labeled B, C, D, E, F, and G at the bottom.

B. Cette Cadence est un peu dure, vu le peu d'agilité du pouce, il serait bon d'avoir une CLEF beaucoup plus longue; on s'en servirait avec un doigt quelconque de la main droite, pour la Cadence seulement.

C. Cette Cadence est défectueuse, parcequ'au lieu d'entendre l'UT naturel, c'est l'UT dièze qui se fait sentir, pour éviter cet inconvénient, il faut avoir soin de la faire avec vitesse.

D. Même inconvénient et même beaucoup plus sensible que le précédent. C'est ici que la CLEF (5<sup>me</sup>) du SI ou UT naturel, est essentielle, elle est même d'une nécessité indispensable pour pouvoir CADENCER avec justesse. Cependant à défaut de cette 5<sup>me</sup> CLEF, on précipitera la CADENCE pour tâcher d'obvier à ce qu'il y aurait de vicieux en la BATTANT avec lenteur.

E. Cadence peu sonore, on ne peut guère en tirer parti que dans les PIANO et dans la lenteur.

F. Le 1<sup>er</sup> doigté est préférable au 2<sup>me</sup> ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse se servir de celui-ci, surtout, pour préparer la CADENCE dans un mouvement lent.

G. Mauvaise cadence, d'un effet très désagréable. On ne doit l'employer que fort rarement. Elle exige de la force et de la vitesse; dans la douceur et dans l'ADAGIO elle serait insupportable.

## SUITE DE LA TABLATURE.

sur le RÉ.                      sur le MI.                      sur le FA

The image shows musical notation and fretboard diagrams for three cadences: sur le RÉ, sur le MI, and sur le FA. The musical notation at the top shows a sequence of notes with trills (tr) and slurs. Below the notation are fretboard diagrams for a six-string guitar, with strings numbered 1 to 6 from top to bottom. The diagrams are labeled H., J., K., and M. at the bottom. The fretboard diagrams show various fingerings and trills for each cadence.

Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj.

H. J. K. M.

H. La même que la précédente. Mêmes observations.

J. CADENCE MAJEURE sur le MI. Voyez le raisonnement de la note A.

K. La première manière de CADENCER le FA naturel, est préférable; mais on peut se servir de la deuxième avec avantage dans un trait rapide, où les notes sont TRILLÉES de deux en deux. La troisième manière est très bonne, surtout dans le FORTE.

L. Même observation que celle de la note K.

M. Cadence sur le FA dièze. Dans tous les Tons DIÈZES ce doigté doit être exclusif, parcequ'il offre beaucoup de légèreté et qu'il se lie naturellement au SOL dièze. Quoique la Cadence qui suit (SOL  $\flat$ ) paraisse la même, vu que LA  $\flat$  ou SOL  $\sharp$  et SOL  $\flat$  et FA  $\sharp$  sont les mêmes notes. Cependant la différence pour la facilité est sensible, par la raison que le SOL  $\flat$  précédant le FA naturel, doit être beaucoup plus plein, que le FA dièze précédant le MI naturel, note qui est un peu faible.

## SUITE DE LA TABLATURE.

sur le SOL.      sur le LA.      sur le SI.

Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min. Maj. Min.

N. O. P. Q. R. S.

N. Cadence aisée, mais faible, la deuxième vaudrait mieux mais elle est un peu difficile. Dans la vitesse la première est préférable.

O. La deuxième manière est très bonne; mais elle n'est praticable qu'à la deuxième octave.

P. LA  $\sharp$ . Le premier doigté est préférable au deuxième; mais celui-ci a aussi son avantage dans certain trait de vitesse, comme on le verra à la Tablature des semi-tons altérés.

Q. La première manière de CADENCER le SI  $\flat$  est un peu dure; la deuxième nous paraît devoir être préférée. Elle a plus de justesse et de moelleux.

R. Cette manière de Cadencer le SI naturel est assez juste; mais elle est un peu embarrassée, il est nécessaire de l'étudier. Néanmoins, dans la force et la vitesse on peut employer le deuxième doigté, quoique ce ne soit autre chose que la CADENCE MAJEURE. Au reste, tout ceci fait sentir la nécessité d'avoir une 5<sup>me</sup> CLEF, pour lever tous les obstacles.

S. SI  $\sharp$  et UT naturel. Ces deux notes sont à peu près le même SON prises isolément; is on emploiera l'une dans les modes DIÈZÉS, et l'autre dans les tons BÉMOLISÉS, ou qu'elles changent pour ainsi dire de nature. Il est donc nécessaire que la manière de les Cadencer ne soit pas la même.

## SUITE DE LA TABLATURE.

Diagram illustrating musical notation and tablature for three different keys: *sur l'Ut*, *sur le RE*, and *sur le Mi*.

The notation at the top shows three systems of musical notation, each with a key signature and a time signature. The first system is for *sur l'Ut*, the second for *sur le RE*, and the third for *sur le Mi*. Each system includes a treble clef, a key signature (one flat for *sur l'Ut*, two flats for *sur le RE*, and three flats for *sur le Mi*), and a time signature (C for common time). The notation is followed by a series of notes, some marked with *tr* (trill) and *Min.* (Minor) or *Maj.* (Major) indicators.

Below the notation is a large grid of dots representing the tablature. The grid is organized into three main sections corresponding to the three keys. The first section is labeled *T* (T) and the second is labeled *V* (V). The third section is labeled *X* (X). The grid consists of 10 rows and 15 columns of dots. Some dots are filled in, while others are empty. The filled dots represent the notes of the scale for each key. The empty dots represent the intervals between the notes. The grid is divided into three main sections by vertical lines. The first section is labeled *T* (T) and the second is labeled *V* (V). The third section is labeled *X* (X). The grid consists of 10 rows and 15 columns of dots. Some dots are filled in, while others are empty. The filled dots represent the notes of the scale for each key. The empty dots represent the intervals between the notes.

*T*. UT naturel. Le premier doigté, quoiqu'un peu bas, est préférable.<sup>(1)</sup>

*V*. Pour que cette Cadence, défectueuse naturellement, ne produise pas un trop mauvais effet, il faut l'agiter avec force et vitesse.

*X*. Cette Cadence n'est pas trop bonne; celle qui suit est impraticable dans la vitesse, on est donc contraint d'enfreindre la *RÈGLE*, et d'employer la première Cadence quoique Mineure; on aura soin de la forcer pour en masquer le défectueux.

≡

<sup>(1)</sup> On peut agiter à la fois l'index et le doigt du milieu de la main droite; cette cadence est alors un peu plus difficile pour l'égalité; mais elle est beaucoup plus juste.



## SUITE DE LA TABLATURE.

The diagram illustrates fingerings for trills on the strings FA, SOL, and LA. It is organized into three main sections: 'sur le FA.', 'sur le SOL.', and 'sur le LA.'. Each section shows fingerings for Major (Maj.) and Minor (Min.) modes across string positions 1 through 7. Trills are indicated by 'tr' and specific fingering notations. A circled 'Z.' is located at the bottom left of the diagram.

(1) La Cadence Majeur de Sol avec La naturel n'existe pas, ou du moins n'est pas encore connue, de même que celle de Sol $\sharp$  et La naturel. Dans les notes qui suivent jusqu'au Ré inclusivement, il n'y en a qu'une seule qui puisse être Cadencée, c'est celle du La au Si $\flat$ , c'est la dernière de cette Tablature.

Z. quatre différentes manières de faire le FA $\sharp$  en le Cadencant. La 1<sup>re</sup> est excellente pour les FORTE, que l'on monte au SOL, ou que l'on descende au MI.

La 2<sup>me</sup> est bonne dans les PIANO; mais il faut nécessairement la faire descendre sur le MI, si on la faisait monter au SOL, on courrait risque de jouer faux. Elle est avantageuse en MI MINEUR de même que la 3<sup>me</sup>..... Exemple:

A musical notation example for the first finger (1) showing a trill on FA sharp.




Le 4<sup>me</sup> doigté est facile et brillant; mais il rend la note un peu haute, ce qui fait qu'il serait vicieux de l'employer hors le cas où le FA $\sharp$  est note sensible, encore ne faudrait-il pas qu'il cadencât en Sixte avec le Hautbois, par exemple comme dans le passage ci-contre.....

En général cette Cadence n'est avantageuse que dans les SOLO; mais aussi elle y est d'un effet très sémillant.

A musical notation example for the fourth finger (4) showing a trill on FA sharp, with Flute and Hautbois parts.

Il traite de toutes les connaissances préliminaires de la Musique, qui sont la Figure des CLEFS usitées, leur nom, et leur position; la Figure et la valeur comparative de chaque note; des Pausés, demi-pause, Soupir, demi-soupir, quart-de-soupir &c. &c; des différentes Mésures; de la Figure du DIEZE, du BÉMOL et du BÉCARRE; des POINTS D'ORGUE; des Signes de Renvoi; des Reprises; des Signes pour désigner les Cadences, et des Syncopes.

### Figure et position des Clefs.

<p>Clef de Sol.</p>  <p>On plaçait autrefois la Clef de Sol sur la première ligne, mais ce n'est plus l'usage.</p>	<p>Clefs d'Ut.</p>  <p>On employait autrefois une Clef d'Ut sur la 2<sup>e</sup> ligne on n'en fait plus usage.</p>	<p>Clef de Fa.</p>  <p>On ne se sert aujourd'hui que de la Clef de Fa sur la 4<sup>e</sup> ligne.</p>
---	--	--

### De la Figure et de la valeur des Notes.

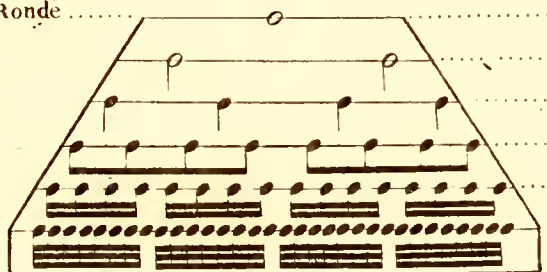
Figure et valeur de la Ronde		<p>Une Ronde</p> <p>vaut deux Blanches</p> <p>ou 4 Noires</p> <p>ou 8 Croches</p> <p>ou 16 Doubles-Croches</p> <p>ou 32 Triples-Croches.</p>
------------------------------	--	--

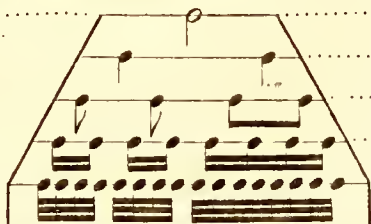
Figure et valeur de la Blanche		<p>Une Blanche</p> <p>vaut 2 Noires</p> <p>ou 4 Croches</p> <p>ou 8 Doubles-Croches</p> <p>ou 16 Triples-Croches.</p>
--------------------------------	---	---

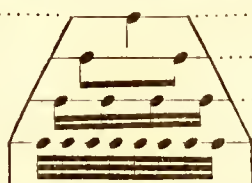
Figure et valeur de la Noire		<p>Une Noire</p> <p>vaut 2 Croches</p> <p>ou 4 Doubles-Croches</p> <p>ou 8 Triples-Croches.</p>
------------------------------	---	---


Figure et valeur de la Croche		<p>Une Croche</p> <p>vaut 2 Doubles-Croches</p> <p>ou 4 Triples-Croches.</p>
-------------------------------	---	--

Figure et valeur de la Double-Croche		<p>Une Double-Croche</p> <p>vaut 2 Triples-Croches.</p>
--------------------------------------	---	---

## De la valeur d'un point après une note.

Le Point augmente la note de la moitié de sa valeur.

### EXEMPLE.



## De la figure, du nom et de la valeur des silences.

Une Pause	Une Demi-Pause	Un Soupir	Un Demi-Soupir	Un Quart-de-Soupir
Vaut une Ronde.	Vaut une Blanche.	Vaut une Noire.	Vaut une Croche.	Vaut une Double-Croche.

The musical notation shows five measures, each containing a different type of rest. The first measure is a whole rest (Pause), the second is a half rest (Demi-Pause), the third is a quarter rest (Soupir), the fourth is an eighth rest (Demi-Soupir), and the fifth is a sixteenth rest (Quart-de-Soupir). The staff ends with a double bar line and the symbol &c.

Bâton de 4 Mesures	Bâton de 2 Mesures	Pause d'une Mesure	Demi-Pause	Soupir	Demi-Soupir
Vaut 4 Mesures.	Vaut 2 Mesures.	Vaut une Mesure.	Vaut la moitié d'une Mesure.	Vaut un quart de Mesure.	Vaut un 8 <sup>ème</sup> de Mesure.

The musical notation shows six measures, each containing a different type of rest. The first measure is a whole rest (Bâton de 4 Mesures), the second is a half rest (Bâton de 2 Mesures), the third is a quarter rest (Pause d'une Mesure), the fourth is an eighth rest (Demi-Pause), the fifth is a sixteenth rest (Soupir), and the sixth is a thirty-second rest (Demi-Soupir). The staff ends with a double bar line and the symbol &c.

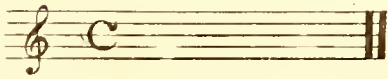
(8<sup>te</sup>) La différence de la PAUSE à la DEMI-PAUSE, est en ce que la Pause touché toujours au-dessous de la 4<sup>me</sup> portée, et la Demi-Pause, au-dessus de la 3<sup>me</sup>.

## De la figure des signes constitutifs de chaque mesure.

Il y a 3 sortes de mesures, savoir la mesure à 4 tems, la mesure à 3 tems et la mesure à 2 tems

### EXEMPLES.

Mesure à 4 tems.



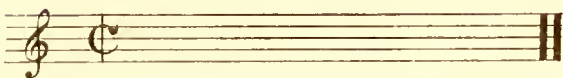
Une Ronde ou 2 Blanches ou 4 Noires,  
ou 8 Croches &c.

Mesure à 3 tems.



Elle est désignée généralement par un 3 et un 4 au-dessous  $\frac{3}{4}$ .  
Une Blanche pointée ou 3 Noires ou 6 Croches ou 12 Doubles-croches &c.

Mesure à 2 tems.

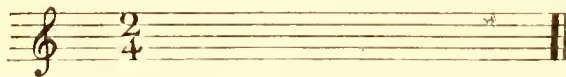


Le même nombre de notes que la mesure à 4 tems, mais on la bat seulement à deux.

Idem.



Idem.

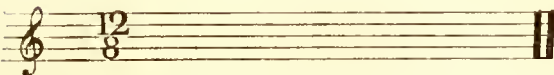


On la nomme Deux-quatre.

Une Blanche ou 2 Noires ou 4 Croches  
ou 16 Doubles &c.

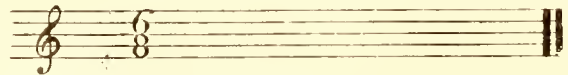
### MESURES COMPOSÉES.

Mesure dérivée de la mesure à 4 tems.



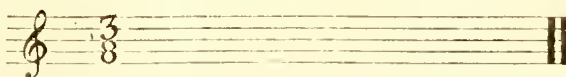
Une Ronde pointée ou 2 Blanches pointées ou  
4 Noires pointées ou 12 Croches &c.

A Six-huit dérivée de la mesure à 2 tems



Une Blanche pointée ou 2 Noires pointées ou  
6 Croches ou 12 Doubles-Croches &c.

A 3-huit dérivée de la mesure à 3 tems.



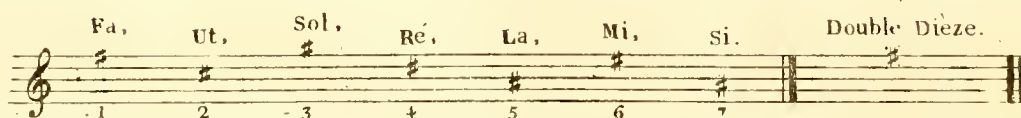
Une Noire pointée ou 3 Croches ou  
6 Doubles ou 12 Triples &c.

## De la figure du Dièze, de ses différentes positions, et de son effet.

### FIGURE DU DIÈZE #

Les DIÈZES se posent dans l'ordre ci-après établi. Le 1<sup>er</sup> sur le FA, le 2<sup>me</sup> sur l'UT &c.&c. Voyez l'exemple.

#### EXEMPLE.



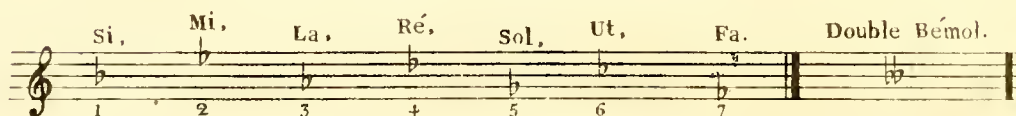
Le DIÈZE augmente la note d'un DEMI-TON.

## De la figure du Bémol, de ses différentes positions, et de son effet.

### FIGURE DU BÉMOL b.

Les BÉMOLS se posent dans l'ordre ci-après établi.

#### EXEMPLE.



Le BÉMOL baisse la note d'un DEMI-TON.

### FIGURE DU BÉCARRE ♮.

Le BÉCARRE remet la note dans son Ton naturel.

## De la Syncope.

Prolongement sur le tems fort d'un Son commencé sur le tems faible; ainsi toute Note **SYNCOPEE** est à Contre temps (J. J. Rousseau Dict. de Musique.)

#### EXEMPLE de la Syncope et de son effet.





The image displays five musical examples of syncopation, each consisting of a vocal line (labeled 'Autre.') and a piano accompaniment line (labeled 'Effet.').

- Example 1:** The vocal line is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes with a syncopated rhythm.
- Example 2:** The vocal line is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes with a syncopated rhythm.
- Example 3:** The vocal line is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes with a syncopated rhythm.
- Example 4:** The vocal line is in 3/4 time, featuring a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 3/4 time, featuring a series of eighth notes with a syncopated rhythm.
- Example 5:** The vocal line is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes. The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a series of eighth notes with a syncopated rhythm.

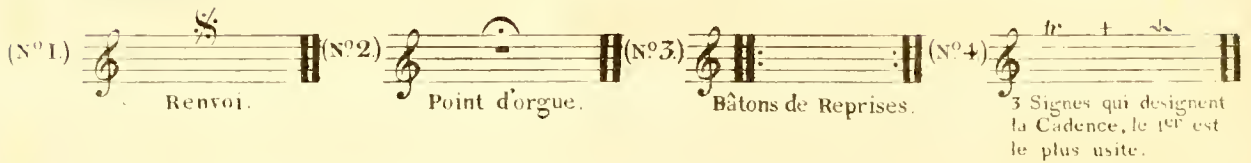
Il faut avoir soin de renforcer chaque note **SYNCOPEE** et d'en bien compléter la valeur; excepté, toutefois, lorsqu'on y trouve le **SIGNE** pour détacher comme dans le dernier exemple.

(N<sup>o</sup>) Cette manière de **SYNCOPE** est, fort peu usitée; néanmoins, employée avec sobriété, surtout dans un passage **PIANO**, l'effet en devient assez piquant. Il n'en serait pas de même si on la prolongeait un peu trop; car les **SACCADES** produites par cette manière de passer la **SYNCOPE**, rendraient l'exécution fatigante et pénible à entendre.

## Des Renvois. Point-d'orgue, Bâtons de Reprises;

## Signes de la CADENCE ou TRILL.

Signes pour enfler, diminuer, enfler et diminuer le SON sans desemparer.



(N°1.) On se sert du Renvoi ordinairement dans un **RONDO**; on pose ce signe au commencement du morceau, et quand on veut revenir, on le place à la fin d'une période quelconque; lorsqu'on le rencontre, il faut aller au 1<sup>er</sup>  $\text{\text{S}}$  renvoi.

(N°2.) Le Point d'orgue se place indifféremment sur un silence comme sur une note, on le fait aussi long qu'on le juge à propos, c'est arbitraire, le goût seul peut indiquer le tems qu'on peut le tenir.

(N°3.) Les Bâtons de mesure avec deux ou plusieurs points indiquent qu'il faut recommencer ou, au commencement ou que l'on doit aller seulement aux Bâtons de reprise dont les points sont en dedans, ou si on aime mieux en **REGARD**; c'est à proprement parler un **BIS**.

(N°4.) Un seul de ces trois signes posé sur une note quelconque, indique qu'il faut la cadencer.



Signe qui indique qu'il faut enfler le son.

Pour le diminuer.

Pour l'augmenter et le diminuer.

On trouve quelquefois ce signe  $8^{\text{va}}$  au-dessus d'une ou de plusieurs mesures, cela signifie qu'il faut jouer le passage une octave plus haut qu'il n'est noté; si ce signe est au-dessous, on joue une octave plus bas.



Cette deuxième portée notée une octave plus bas, se trouve à l'unisson de la 1<sup>re</sup> attendu qu'il y a le signe  $8^{\text{va}}$ . On a recours à ce signe lorsqu'on a à écrire des notes élevées, et que les portées sont trop rapprochées, mais c'est une mauvaise habitude. Il y a des auteurs qui placent à la fin de la petite **TRAINÉE** qui suit ce  $8^{\text{va}}$  (ou  $10^{\text{va}}$ ) le mot **LOCO**; ce qui signifie qu'il faut jouer la note dans la position où elle se trouve, et cesser de jouer à l'octave au-dessus, ou au dessous, ou le signe est placé

## ARTICLE 5.

Comment il faut s'y prendre pour connaître dans quel TON est une pièce de musique.

Il y a un moyen sûr de savoir dans quel TON l'on joue, dans le **MODE MAJEUR** s'entend; car pour le **MODE MINEUR**, il faut une autre méthode, comme il sera expliqué ci-après: l'**UT MAJEUR** est une exception à la première règle, vu qu'il n'y a ni **DIEZES** ni **BÉMOLS** à la clef, comme on le verra aussi dans la suite de l'article.

## POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES DIEZES.

Pour connaître dans quel mode est un morceau de Musique, voyez d'abord comment la **CLEF** est armée, montez d'un degré au dessus de la note sur laquelle sera placé le dernier **DIEZE**, vous serez dans le ton qui est d'un degré au dessus du dernier **DIEZE**. Supposez qu'il n'y en ait qu'un seul, il doit être sur le **FA** suivant l'ordre de la position des **DIEZES**, ci-devant établi; le degré au dessus du dernier **DIEZE** qui est sur le **FA**, est **SOL**: donc vous êtes en **SOL**. Cependant pour que cette règle soit plus sûre, il faut que la dernière note du morceau soit un **SOL**; car comme il sera dit ci-après: avec un **DIEZE** à la **CLEF** on peut aussi être en **MI MINEUR**, ton relatif de **SOL MAJEUR**; mais il faudrait dans ce cas là que la dernière note fût un **MI**. Avec deux **DIEZES** à la **CLEF**, on est en **RE MAJEUR**, moyennant que la dernière note soit un **RE**; car si c'était un **SI**, on serait en **SI MINEUR**, relatif de **RE MAJEUR**. Supposez la dernière note un **RE**; le degré au dessus du dernier **DIEZE** est **RE**: donc le morceau est en **RE**, puisque le deuxième **DIEZE**, dans l'ordre de position est sur l'**UT**; le degré au dessus de l'**UT** est bien **RE**. Vous prendrez la même marche dans tous les tons **DIEZÉS**.

## POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES BÉMOLS.

Il faut suivre une autre Méthode pour les tons **BÉMOLISÉS**. Vous compterez de **QUINTE** en **QUINTE** au dessus du dernier **BÉMOL**. (Comptez en montant.) Supposez un **BÉMOL** à la **CLEF**, il doit être sur le **SI**, la **Quinte** au dessus du **SI** est bien **FA**? vous serez en **FA**. S'il y a deux **BÉMOLS**, le dernier doit être posé sur la **MI**; la **Quinte** au dessus du **MI** est **SI**; vous êtes en **SI**. Ainsi des autres.

Les deux Méthodes ci-dessus sont sûres et aisées; mais celle qui suit est plus difficile. Il s'agit de savoir comment il faut s'y prendre pour connaître si on est en **MODE MINEUR**: on aura recours à la dernière note du morceau, si toutefois il finissait à la dernière mesure et qu'il n'y eût pas de renvoi; car alors on prendrait la dernière note de la dernière mesure de la période finale, qui vous serait indiquée par le renvoi. Prenez en partant de la dernière note un intervalle de Tierce; vous saurez si le mode est mineur, si cet intervalle n'est que d'UN TON et un DEMI-TON seulement.

ce qui constituera la Tierce mineure. Par exemple: avec un seul **DIEZE** à la Clef, on peut être en **SOL**, comme en **MI MINEUR**, ainsi qu'il a été dit ci-devant; mais voyez la dernière note; si c'est un **MI**, vous compterez l'intervalle du **MI** au **FA**  $\sharp$ , et celui du **FA**  $\sharp$  au **SOL** naturel; vous verrez que le premier est d'un **TON PLEIN**, et le deuxième seulement d'un **DEMI-TON**, ce qui constitue la **TIERCE MINEURE**: vous serez donc en **MI MINEUR**, relatif de **SOL MAJEUR**, et non pas en **SOL** quoiqu'il n'y ait qu'un seul **DIEZE** à la Clef. Pour les **MODES MINEURS BEMOLISES** la règle est la même.

L'exception établie pour le mode d'**UT MAJEUR**, rentre dans la catégorie de la règle des tons mineurs; puisqu'il n'y a ni **DIEZES** ni **BEMOLS** à la clef, on ne peut lui appliquer les deux premières règles. Il sera facile de connaître si on est en **UT Majeur**, en voyant la dernière note; si c'est un **UT**, vous serez en **UT Majeur**; si, au contraire, c'est un **LA**, vous serez en **LA Mineur**, attendu que la clef n'étant armée ni de **DIEZES** ni de **BEMOLS**; l'**UT** étant naturel, l'intervalle du **LA** à l'**UT**, n'est que d'une Tierce mineur; vous êtes donc en **LA Mineur**, relatif d'**UT Majeur**. Comptez: du **LA** au **SI**, un **TON PLEIN**; du **SI** à l'**UT**, un **DEMI-TON** seulement. Voilà bien la règle que nous avons établie pour savoir si on est en **MAJEUR** ou en **MINEUR**, prouvée.

Au reste, ces Règles ou Methodes sont sûres; mais pour ce qui concerne la musique d'instrument à vent, encore faut-il que ce soit des morceaux pour un instrument seul; parcequ'alors, le Compositeur se trouve obligé de terminer par la note tonique: il n'en est pas de même pour la musique de Violon, et autres instruments, dont on tire plusieurs sons à la fois; car sur le **VIOLON**, par exemple, on termine quelquefois par une tierce au dessus, vu qu'on a deux sons et même trois pour terminer l'accord: on termine aussi par la Quinte supérieure; mais c'est plus rare; ainsi il est aisé de voir que ce ne serait pas le cas de se servir de la méthode applicable à la musique d'instruments à vent.

(NB) Nous pourrions en quelque manière, nous dispenser de faire observer, que ce qui vient d'être dit ne concerne que les commencants; car pour le peu d'habitude que l'on ait acquis, on sent facilement dans quel mode on joue; ou pour parler plus juste, dans quel mode commence et finit un morceau, attendu que le Compositeur peut passer dans tous les modes praticables, moyennant qu'il finisse par le même qu'il a commencé; mais alors pour pouvoir s'y reconnaître, il faudrait nécessairement avoir étudié l'harmonie, pour saisir les changements de Tons indiqués par la Basse; mais reste, étant hors de notre sujet, nous nous dispenserons d'entrer dans aucun raisonnement à cet égard. Ainsi on dit communément cette **OLVERTURE**, ou cette **SONATE** est en **Ut majeur**, quoique les trois quarts de l'**OLVERTURE** ou de la **SONATE** soient dans des tons différents; il suffit que le morceau finisse par **Ut majeur**, pour que le morceau soit effectivement en **Ut majeur**; les autres modulations n'étant qu'accidentelles.



## ARTICLE 4.

## De la forme du Groupetto et de son effet.

EXEMPLE.

Groupetti. (N<sup>d</sup>)

(N<sup>d</sup>) Groupetto au singulier  
Groupetto au pluriel.

1<sup>er</sup> effet.

2<sup>e</sup> effet.

Il faut appuyer un peu sur la 1<sup>re</sup> note, et passer les autres bien également

Il y a deux manières de noter les abréviations du GROUPELTO; la 1<sup>re</sup> est celle qui est ci-dessus. Dans la 2<sup>ème</sup> on met un # au-dessous de l'abréviation; exemple,  $\frac{3}{\#}$  qui indique que la 3<sup>me</sup> note du Groupetto doit être DIEZE. Si c'est dans les tons BÉMOLS, on y met un  $\flat$ . Cette deuxième manière de noter cette abréviation est plus précise que la 1<sup>re</sup> on doit la préférer.

Dans les mouvements larges, on peut passer les GROUPELTI de la manière suivante:

EXEMPLE.

Groupetti.

Effet.

Toutes les notes égales et liées ensemble. Cette manière est très élégante, il faut avoir soin de bien soutenir le SON.



## ARTICLE 5.

Tablature de tons les accords parfaits majeurs,  
et leur Mineur Relatif.

Le Mineur relatif d'un TON quelconque, est désigné à la clef par le même nombre de DIEZES ou de BÉMOIS.

Ton Principal.		Ton Pr.		Ton Pr.	
Ton Relatif.		Rel.		Rel.	

Ton Pr.		Ton Pr.		Ton Pr.	
Rel.		Rel.		Rel.	

Ton Pr.		Ton Pr.	
Rel.		Rel.	

Très peu usité  
et même pas du tout.

Ton Pr.		Ton Pr.		Ton Pr.	
Rel.		Rel.		Rel.	

Ton Pr. En La  $\flat$  Majeur. Rel. En Fa Mineur.

Ton Pr. En Ré  $\flat$  Majeur. Rel. En Si  $\flat$  Mineur.

Ton Pr. En Sol  $\flat$  Majeur. Rel. En Mi  $\flat$  Mineur.

Ton Pr. En Ut  $\flat$  Majeur. Rel. En La  $\flat$  Mineur.

La Tablature ci-dessus semblerait plutôt appartenir à une **MÉTHODE D'HARMONIE** qu'à une **MÉTHODE DE FLÛTE**. Cependant il n'est pas inutile qu'un élève sache ce que c'est qu'un **ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR** et le nombre de **DIEZES** ou de **BÉMOIS** qu'il faut à la Clef pour constituer chaque **TON**.

Les accords ci-dessus sont placés dans leur ordre naturel, la **TONIQUE** au **GRAVE**, la **QUINTE** ou **DOMINANTE** à l'**AIGU**, et la 3<sup>es</sup> ou **MÉDIANTE**, entre la **TONIQUE** et la **DOMINANTE**.

Il est indispensable de savoir ce que c'est, aussi, qu'une **TONIQUE**, une **SECONDE**, une **TIERCE** &c. &c. Voyez l'exemple suivant.

du Ré au Mi. du Mi au Fa. du Fa au Sol. du Sol au La. du La au Si. du Si à l'Ut. de l'Ut au Ré.

un ton plein un ton plein un demi ton un ton plein un ton plein un ton plein un demi ton

Tonique. Seconde. Tierce ou Médiane. Quarte. Quinte ou Dominante. Sixte. Septième ou Sensible. Octave.

La Gamme ne doit être composée que de 7 notes à la rigueur; mais on y en a ajouté une 8<sup>es</sup> qui n'est que la répétition de la 1<sup>re</sup>; c'est ce qu'on nomme l'**OCTAVE**. L'octave est composée de 5 **TONS PLEINS**, ET DE 2 **DEMI TONS**, qui forment 7 intervalles.

du **RÉ** au **MI**, 1, du **MI** au **FA**, 2, du **FA** au **SOL**, 3, du **SOL** au **LA**, 4, du **LA** au **SI**, 5, du **SI** à l'**UT**, 6, de l'**UT** au **RÉ** de l'octave, 7.

Voilà bien les 7 intervalles. Il serait inutile d'entrer dans de plus grands détails à cet égard; ce serait sortir de notre sujet; encore une fois, ce n'est point une **MÉTHODE D'HARMONIE** que nous prétendons donner au public, mais simplement une **MÉTHODE DE FLÛTE**; dans laquelle nous avons cru devoir donner un simple exposé des connaissances préliminaires que l'on doit avoir, lorsqu'on apprend la musique, que pour étudier un instrument quelconque.

## ARTICLE 6.

## Tableau des termes Italiens;

Que l'on met ordinairement à la tête de chaque morceau de musique,  
pour en déterminer le mouvement et le caractère.

TERMES ITALIENS.	SIGNIFICATION.
Largo .....	Largement. <sup>(N<sup>a</sup>)</sup> C'est le plus lent des mouvements.
Larghetto .....	Moins lent que le précédent.
Adagio .....	Posement, un peu moins lent que Largo.
Grave .....	Avec lenteur, et qui exige de la gravité dans l'exécution.
Affectuoso .....	Mouvement intermédiaire entre l'Adagio et l'Andante, l'exécution doit en être douce et expressive.
Amoroso .....	Tendrement, le mouvement doit être lent et langoureux.
Andante .....	Sans lenteur, avec grace.
Andantino .....	Un peu moins de vitesse.
Moderato .....	Modérément.
Grazioso .....	Gracieusement.
Allegro .....	Gai.
Allegretto .....	Moins vite.
Vivace {	Animé.
Spirituoso }	
Con brio .....	Brillant.
Con motto .....	Avec mouvement.
Mosso .....	Mouvant étouffé et pesant.
Presto .....	Vite.
Prestissimo .....	Très vite.
Cantabile .....	Sans presser et avec grace.
Dolce .....	Doux, on le marque avec un D. ou Dol.
Piano .....	Doux, ( Cette expression ne peut être traduite en Français car Piano et Dolce ne sont pas synonymes; en Italien. ) On le marque par abréviation avec un P.
Pianissimo .....	Très doux, par abréviation deux fois ..... PP.
Mezza Forte .....	A demi-jeu, par abréviation ..... M <sup>f</sup> .
Mezza Voce .....	A demi-voix, par abréviation ..... M <sup>v</sup> .

NOTA. On trouve quelquefois Larghetto écrit en français, il n'a pas du tout de rapport avec le Largo italien.  
On le met pour désigner, non le mouvement, mais le caractère que l'on doit donner à telle ou telle phrase.

Maestoso .....	Avec majesté.
Con fuoco .....	Avec chaleur, avec feu.
Scherzando .....	En badinant.
Forte .....	Fort, par abréviation <i>F.</i>
Fortissimo .....	Très-fort, par abréviation <i>FF.</i>
Sotto voce .....	Avec un jeu voilé. (Cette expression ne peut se traduire mot à mot en Français.)
Rinforzando .....	Enfler le son subitement, par abréviation <i>Rinf.</i>
Sforzando .....	C'est à peu près la signification du <i>Rinforzando</i> .
Smorzando .....	Laisser éteindre le son peu à peu.
Sostenuto .....	Soutenir le son.
Tutti .....	Tous.
Solo .....	Seul.
Espressivo .....	Avec expression.
Staccato .....	Détaché.
Legato .....	Lie, coulé.
Concerto .....	Mot à mot <b>Concerto</b> , ce terme Italien ayant été francisé, on l'a adopté pour exprimer une pièce de musique à un INSTRUMENT PRINCIPAL, soutenu par l'orchestre.

Le **CONCERTO** est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution il ne s'agit pas, comme dans la **SONATE**, de jouer régulièrement la valeur de toutes les notes sans déranger la mesure. Il faut savoir presser et ralentir à propos, et surtout ne pas se laisser entraîner par l'orchestre, qui, dans les **TUTTI**, tend toujours à presser, principalement dans les 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup>, attendu qu'il y est excité par la partie principale qui, d'ordinaire, pour réchauffer de trait, se presse surtout quelques mesures avant la cadence. Il faut avoir soin de recommencer le 2<sup>me</sup> **SOLO** dans le mouvement du 1<sup>er</sup>. Il est permis de ralentir dans le chant, sans affectation toutefois, et d'animer surtout le dernier trait.

Les 4<sup>me</sup> 5<sup>me</sup> et 6<sup>me</sup> **CONCERTO** de **DEVISSE**, étant très gracieux, peu difficiles et bien doigtés conviennent parfaitement aux jeunes amateurs, qui se sentent en état de se faire entendre. Lorsqu'ils auront acquis un peu plus de fermeté, ils pourront s'exercer sur le 7<sup>me</sup> et 8<sup>me</sup> ensuite sur ceux d'autres auteurs qui seront le plus de leur goût. Notre **Concerto** en **Mi b** offre quelque intérêt pour se familiariser avec le mécanisme des petites clefs, on pourra s'exercer dessus, au reste, dans presque tous nos **Concertos** à partir du N<sup>o</sup> 3 inclusivement, nous avons eu soin de repandre des **SOLOS** absolument pour se servir du doigté des petites clefs. Voyez l'**Adagio** du 5<sup>me</sup> &c. &c.

## ARTICLE 7.

### Des petites notes d'agrément,

en Italien *APPOGIATURA*.

On pose la petite note au dessus ou au dessous d'une note; mais la différence est en ce que celle qui est placée au dessus, y est toujours d'un TON ou DEMI-TON; au lieu que placée au dessous elle ne peut y être que d'un DEMI-TON. Cette règle est invariable.

#### EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessus.



#### EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessous.



(N<sup>o</sup> 1.) On ne doit jamais mettre des notes d'agrément que lorsqu'elles sont notées; il faut se garder soigneusement d'ajouter la moindre petite note, par exemple devant une blanche, une noire, et même une rouge, quelconque, qui commence un chant. Cette manie d'ajouter est insupportable; c'est à cela surtout qu'on reconnaît une bonne ou une mauvaise école. Il faut qu'un chant soit purement exécuté. Il n'appartient qu'aux virtuoses, donc, de moyens extraordinaires, de se permettre ce qu'on appelle vulgairement des *BRODLIES*, et ceux qui en font le moins, à notre avis, sont les plus habiles. Le grand art, dans le chant, est de trouver le son dans le chant même, et non pas de chercher à éblouir par de faux moyens qui sont ordinairement réservés des gens sans ame.



The image contains three musical examples, each with two staves. The first example is labeled 'A éviter.' (To be avoided) and shows a 'Mauvais' (Bad) staff with many small, rapid notes and a 'Bon' (Good) staff with fewer, more spaced-out notes. The second example is labeled 'Autre.' (Other) and shows a 'Mauvais' staff with many small notes and a 'Bon' staff with fewer, more spaced-out notes. The third example is also labeled 'Autre.' and shows a 'Mauvais' staff with many small notes and a 'Bon' staff with fewer, more spaced-out notes.

(N<sup>o</sup> 1) Faites toutes les notes le plus nettement possible; pour cela il faut se défendre de cette démangeaison qu'ont tous les élèves, d'agiter le doigt à chaque son qu'ils obtiennent; c'est essentiellement mauvais; soutenez et filez vos Sons; voilà la seule chose à laquelle il faut s'appliquer. On trouvera assez d'occasions d'agiter le ou les doigts pour faire les CADENCES et les TRILLES; mais seulement lorsqu'on les trouvera notés; au reste, on ne doit rien faire à demi, il faut qu'une CADENCE soit faite à fond, et que le TRILL soit attaqué avec hardiesse. (Voyez les articles 18, 19, 20 et 21, de la 1<sup>re</sup> partie, page 63 et suivantes.)

## ARTICLE 8.

### De la position de la Flûte.

Ce point est beaucoup plus essentiel qu'on ne pourrait le croire d'abord: car le plus ou moins d'aisance que l'on peut avoir dans la position de l'instrument, doit nécessairement influencer sur le plus ou moins de facilité d'exécution. Il ne faut donc pas passer trop légèrement sur le premier point. Il est certain qu'une attitude noble et gracieuse prévient singulièrement en faveur de l'exécutant.

La FLÛTE doit être posée presque horizontalement, de gauche à droite, et, dans un sens opposé si on joue à gauche; elle doit être un peu penchée par le bout où est la PATTE; sans pouvoir déterminer au juste le point d'abaissement du poignet droit, on peut, par approximation, le mettre à deux ou trois lignes. La tête droite, que vous relevez ou baissez l'instrument. Les bras seuls peuvent être dérangés, mais jamais la tête. Une fois les six doigts posés sur les trous, le pouce de la main gauche doit se trouver entre le 2<sup>me</sup> et le 3<sup>me</sup> doigt, en partant du petit, qui doit être élevé au dessus de la clef de SOL # pour la toucher au besoin. Le pouce de la main droite doit être entre le 3<sup>me</sup> et le 4<sup>me</sup> doigt; observant le même ordre pour le petit doigt de cette main. La position des pouces détermine celle du poignet et des doigts, ce qui doit former la figure de ce qu'on appelle vulgairement AILES DE PIGEON.

## ARTICLE 9.

### Position de l'Embouchure.

Le trou de l'embouchure doit être vis-à-vis le milieu des LÈVRES, en observant de poser la FLÛTE contre la levre inférieure, appuyée légèrement sur le menton. Il faut serrer les lèvres de manière qu'il n'y ait qu'une petite ouverture dans le milieu, par où doit sortir le souffle pour être conduit dans la Flûte. Si l'élève, après maintes reprises, ne parvenait pas à obtenir du SON en bouchant les six trous, ce qui doit lui donner le RÉ d'en bas, on lui fera ouvrir tous les doigts et la GRANDE CLEF, par ce moyen, il fera nécessairement sonner l'instrument et en obtiendra un son qui sera l'UT  $\sharp$  de la 1<sup>re</sup> OCTAVE. Ce SON obtenu, il fermera le premier trou de la main gauche, ce qui lui donnera le SI NATUREL. Il continuera de boucher tous les trous les uns après les autres dans l'ordre que nous venons d'établir. Il observera de lâcher la GRANDE CLEF quand il sera arrivé au MI; à coup sûr il obtiendra le RÉ D'EN BAS, note assez difficile pour les commençants. Il remontera par le même ordre et redescendra de même, jusqu'à ce que ses lèvres aient acquis assez de fermeté pour faire résonner parfaitement la 1<sup>re</sup> OCTAVE. Il passera ensuite à la 2<sup>me</sup> OCTAVE; il donnera le COUP DE LANGUE assez fort pour pouvoir obtenir ces NOUVEAUX SONS, quand il aura obtenu cette 2<sup>me</sup> OCTAVE, il s'exercera sur les DEUX GAMMES. (Voyez la 1<sup>re</sup> leçon de solfège, page 26.) Nous pensons que le choix du COUP de LANGUE est assez indifférent, jusqu'à ce que l'élève soit parvenu à obtenir parfaitement les deux 1<sup>res</sup> OCTAVES.

## ARTICLE 10.

### De la nécessité d'avoir une bonne Embouchure.

Quoique la facilité qu'on rencontre dans certains individus à faire résonner l'instrument, soit un DON de la nature, puisque cela dépend en grande partie de la conformation des lèvres, il faut néanmoins les bien diriger, afin qu'ils ne contractent pas de bonne heure des habitudes vicieuses. Ce point est encore plus essentiel que le précédent; car quelque rapidité que vous acquerriez dans les ARTICULATIONS et dans le DOIGTÉ, quelque bien organisé que l'on puisse être pour rendre une pièce de musique quelconque, on ne sera jamais qu'un exécutant détestable, si on ne joint pas à tous ces avantages naturels une belle qualité de SON. MM<sup>rs</sup> les Professeurs ne sauraient trop faire soigner cette partie. Le moyen d'obtenir un heureux résultat, c'est de faire des GAMMES, des GAMMES et des GAMMES. Ce travail est un peu ennuyeux à la vérité; mais il est indispensable: on en est bien dédommagé lorsqu'on parvient à obtenir cette BELLE et PRÉCIEUSE qualité de SON<sup>(1)</sup> qui fait le charme de tous les instruments.

(1) Il faut bien se garder de confondre ensemble ces SONS PETITS, MAIGRES et SECS, que les ignorants croient devoir appeler DOLX, avec ces SONS PLEINS et MOELLEUX dont le volume augmente, pour ainsi dire, la RONDEUR et le VOLUME.

## ARTICLE II.

## Du Coup de langue.

On a vu, et on voit de nos jours des Artistes exceller sur la Flûte, sans le secours de ce puissant mobile; cependant quelque finie que puisse être leur exécution, ils laisseront toujours à désirer, parceque rien ne saurait remplacer cette énergie que donne une articulation nerveuse et fortement prononcée. Il est assez difficile de statuer sur la manière de tenir la **LANGUE** en jouant de la Flûte. Nous avons fait de nombreuses expériences à cet égard, et nous avons été bien surpris de voir, qu'on parvenait à peu près aux mêmes résultats par des moyens opposés: cependant ce qui nous a paru incontestable, c'est qu'il faut éviter avec soin de ne jamais donner (à quelques licences près, comme on le verra plus bas.) le coup de langue sur le bord des lèvres, par la raison que l'on coupe nécessairement la colonne d'air introduite dans le tube de l'instrument, et que l'on produit un sifflement assez désagréable, outre la maigreur du SON. Pour obvier à cet inconvénient, nous pensons que la langue doit être posée derrière les dents, touchant légèrement au palais, en ayant soin de tenir les lèvres assez resserrées; de manière à ce que vous prononciez la syllabe **TU**, forçant l'articulation; et la syllabe **DU**, en l'adoucissant. Il en résulte dans les premiers moments une certaine lourdeur, qu'un exercice de quelques jours fait disparaître. Il nous a semblé que le plus sûr moyen de délier la langue, c'est de lui faire articuler la syllabe **DU**, (comme l'en avait un défaut de langue; le D'Anglais rend parfaitement notre idée.) et non pas **TU**, qu'il faut réserver pour attaquer avec force la première note d'un trait de vitesse. Au reste, comme ceci dépend en grande partie de l'organisation physique de la langue, et qu'on ne saurait conduire cet agent, puisqu'on ne le voit pas, comme on dirigerait le poignet qui conduit l'archet sur le Violon, nous ne pouvons statuer que sur des probabilités plus ou moins fondées. Tel est notre opinion. Il est des cas, cependant, où il est de rigueur de prononcer la syllabe **TU** très sèchement; on peut même avancer la langue sans inconvénient sur le bord des lèvres, par exemple, dans les notes ou croches détachées, dans un rythme lent. Voilà le seul cas, à notre avis, où nous pensons qu'il soit permis de prendre cette licence. Il faut un exercice continuel pour que la langue puisse atteindre ce degré de vitesse, essentiel pour quiconque prétend à une brillante exécution. (Voyez dans la 3<sup>e</sup> partie page 242 le traité du double coup de langue.)

## ARTICLE 12.

## Leçons préparatoires

Pour apprendre à connaître les notes, et, en même tems, pour faciliter les moyens  
de faire RÉSONNER L'INSTRUMENT.

(1.<sup>re</sup> N<sup>o</sup>) Il est inutile de répéter ici, que le nom de chaque note n'est écrit que dans la supposition ou celui qui apprend à jouer de la Flute ne connaîtrait pas les premiers éléments de la musique.

(2.<sup>re</sup> N<sup>o</sup>) Dans le cas où l'élève aurait de la peine à faire résonner l'instrument, en commençant par la première leçon, on lui fera jouer la deuxième

1.<sup>re</sup> Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re.

ou bien. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.


2.<sup>me</sup> Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re.

3.<sup>me</sup> Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re.

4.<sup>me</sup> Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re.

5.<sup>me</sup> Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re.

(1.<sup>re</sup> N<sup>o</sup>.) On fera répéter les leçons ci-dessus, jusqu'à ce que les lèvres aient acquis un certain degré de fermeté. Après on passera aux suivantes.

(2.<sup>re</sup> N<sup>o</sup>.) Pour parvenir à obtenir un beau SON, il faut SOUTENIR, ENFLER et DIMINUER le SON; cette règle est indispensable: il aurait été inutile de reproduire le signe  sous les notes de toutes les leçons; il l'est seulement dans les trois premières; on suivra cette marche dans les leçons qui suivent, généralement, sur toute note longue, avec ou sans mesure on doit se conformer à cette règle, c'est le moyen le plus sûr, pour acquies un beau SON.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written as half notes, and the syllables are written above them. The staves are labeled 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, and 4<sup>e</sup> on the left.

**Staff 1 (1<sup>re</sup>):** Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa.

**Staff 2 (2<sup>e</sup>):** Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré.

**Staff 3 (3<sup>e</sup>):** Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa.

**Staff 4 (4<sup>e</sup>):** Sol, Fa, Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré.

(N<sup>o</sup>) Il n'est pas inutile d'observer, que, quoiqu'il soit indispensable d'obtenir les TONS au dessus du RÉ de la deuxième octave, il ne faudrait pas s'y exercer trop souvent, attendu que l'exercice réitéré sur les quatre notes au dessus du RÉ, pourrait nuire aux autres notes. Cette observation n'est applicable que pour les commencements et même, à la rigueur, on pourrait monter jusqu'au MI, sans que cela ne l'érangeât en rien l'embouchure. Une fois qu'on aura obtenu toutes les notes de ces quatre dernières LEÇONS, on s'exercera de nouveau sur les cinq premières pour se remettre les lèvres; et on passera aux LEÇONS DE SOLFÈGE qui suivent.

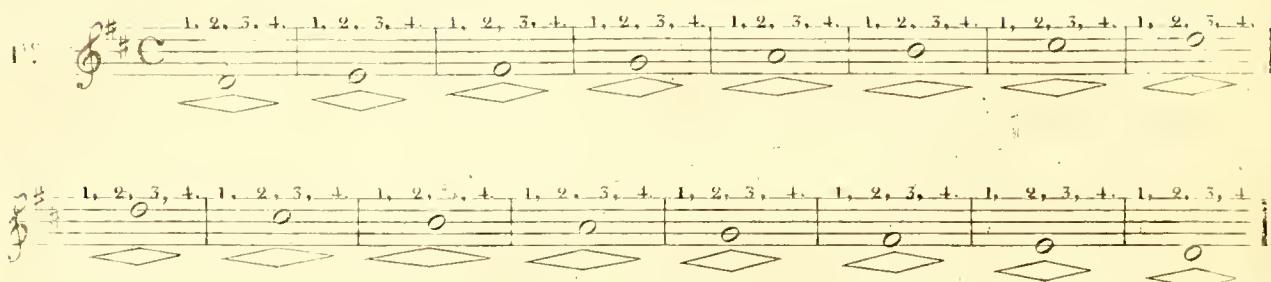


## ARTICLE 15.

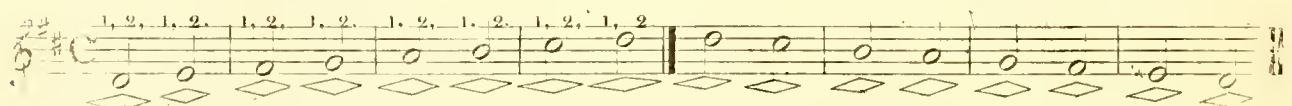
## Leçons. de Solfège

Pour apprendre la valeur des notes et à diviser les tems.

Mesure à 4 tems.



La même avec deux blanches



La même avec quatre noirs.



(N<sup>o</sup>.) Dans la supposition où l'on n'aurait pas appris à solfier avec la voix, il est indispensable que l'élève connaisse les mouvements qu'il doit marquer avec son PIED, pour diviser les tems. Il tiendra la pointe du PIED levée et prête à frapper à l'instant où il fait résonner l'instrument. Les quatre mouvements (si c'est une mesure à 4 tems) doivent être extrêmement égaux. Le 1<sup>er</sup> frappant à terre, au 2<sup>e</sup> on fera seulement tourner le pied de droite à gauche. Au 3<sup>e</sup> on le fera revenir sur lui-même, dans la position où il était au 1<sup>er</sup> tems, et au 4<sup>m</sup> on lèvera la pointe prête à tomber pour marquer le 1<sup>er</sup> tems de la mesure qui suit. On évitera de faire trop de mouvements de cuisse.

Dans la mesure à 2 TEMS, le 1<sup>er</sup> est frappé, le 2<sup>m</sup> levé; c'est le plus aisé de tous les mouvements.

Dans celle à 5 TEMS, il y a un FRAPPE, un GLISSE, à droite, et le dernier LEVE.

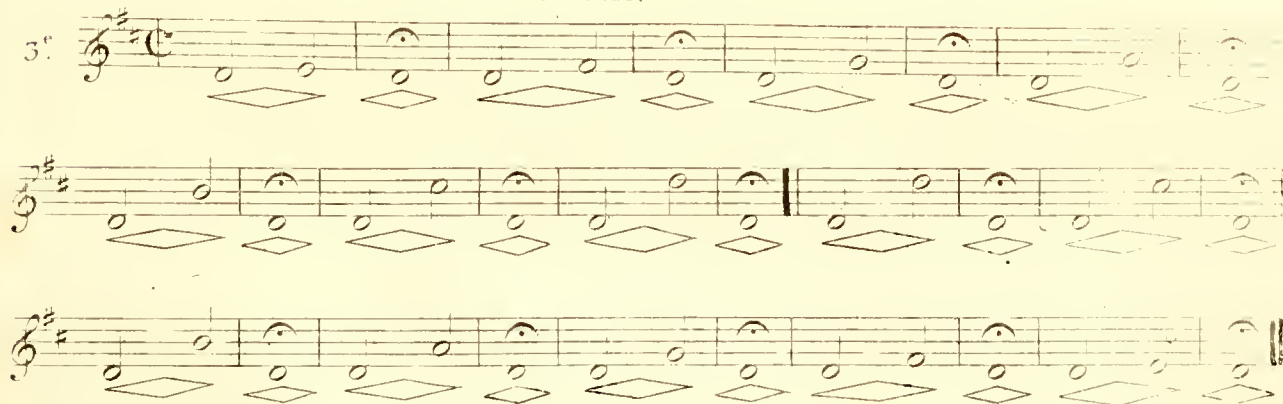
Il faut bien faire attention, lorsqu'on joue en partie, de ne pas battre la mesure de manière à être entendu: on frappe le 1<sup>er</sup> tems doucement, et on marque les autres avec les cinq doigts du pied; car il est impossible de n'en remuer qu'un seul. (C'est ce que l'on appelle battre la mesure dans le soulier.)

Leçon pour faciliter aux élèves le moyen de saisir le RE d'en bas.

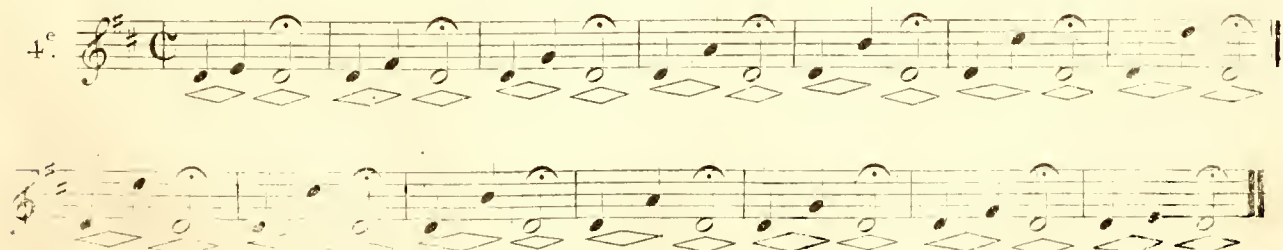


(N<sup>d</sup>) Les notes sur lesquelles il y a des points d'orgue  $\frown$  n'ayant point de valeur déterminée, on y restera le plus longtemps possible.

La même avec deux blanches et une ronde.



La même avec deux noires et une blanche.



En commençant par le RÉ de la seconde octave on aura plus de facilité pour faire sortir les autres notes de cette octave.



La même avec deux blanches et une ronde.



La même avec deux noires et une blanche.



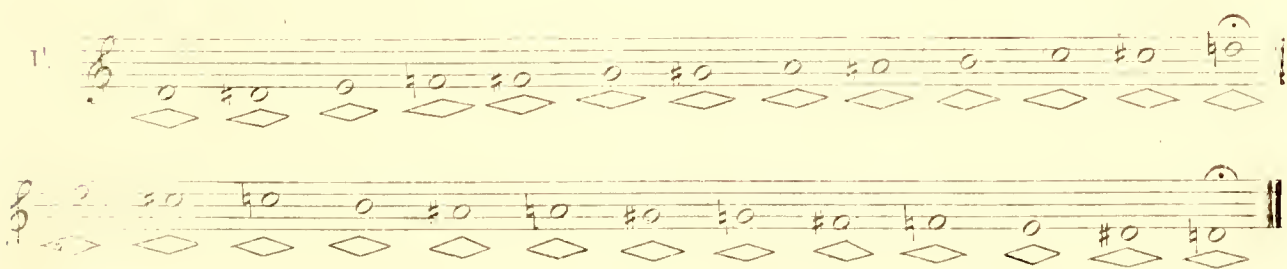
Pour s'habituer à saisir facilement le RÉ d'en bas, en parcourant les deux premières Octaves.





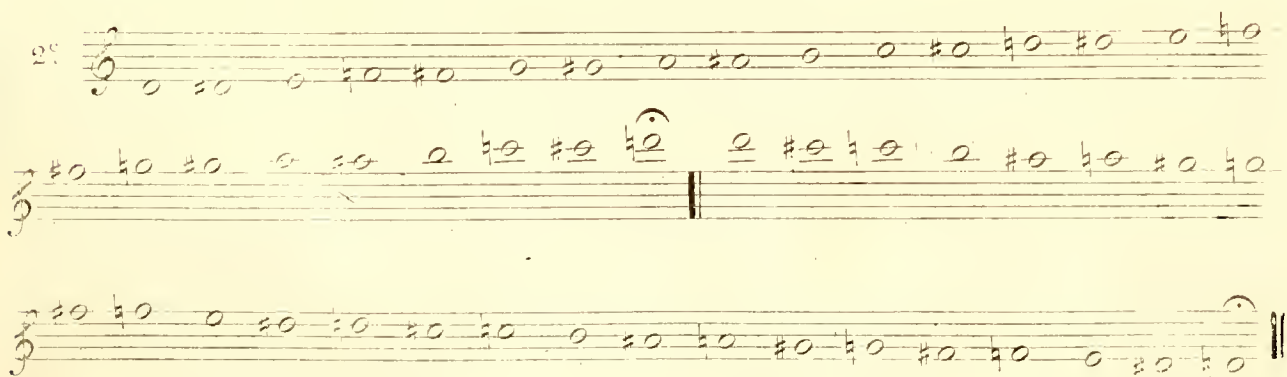
(N°) Quelque fatigante que soit cette dernière leçon, on ne saurait trop la recommencer. Elle est d'une nécessité indispensable pour acquérir, tout à la fois, de la souplesse dans les lèvres et de l'assurance dans l'embouchure.

#### LEÇONS pour se familiariser avec le CHROMATIQUE.



On recommencera la leçon ci-dessus jusqu'à ce qu'on s'en soit rendu maître; lorsqu'on aura acquis une agilité de DOIGTÉ et de SON suffisante, on passera à la suivante.

Enfliez et diminuez le son comme dans la leçon précédente.



Il faut avoir soin de répéter souvent cette leçon. Lorsqu'on la possèdera, on coulera le plus possible; car le DETACHE, dans les gammes CHROMATIQUES, d'un mouvement un peu lent et soutenu, n'est pas d'un très bon effet.

# Leçons pour apprendre la valeur des demi-pauses.

(N<sup>o</sup>.) Toutes les leçons de cet article peuvent être jouées à deux temps seulement.

Par intervalle de Seconde.

1<sup>re</sup>

Par intervalle de Tierce.

2<sup>e</sup>

Par intervalle de Quarte.

3<sup>e</sup>

Par intervalle de Quinte.

4<sup>e</sup>



Par intervalle de Sixte.

Par intervalle de Septième.

6.

Par intervalle d'Octave.

7.

Par intervalle de Neuvième.

8.

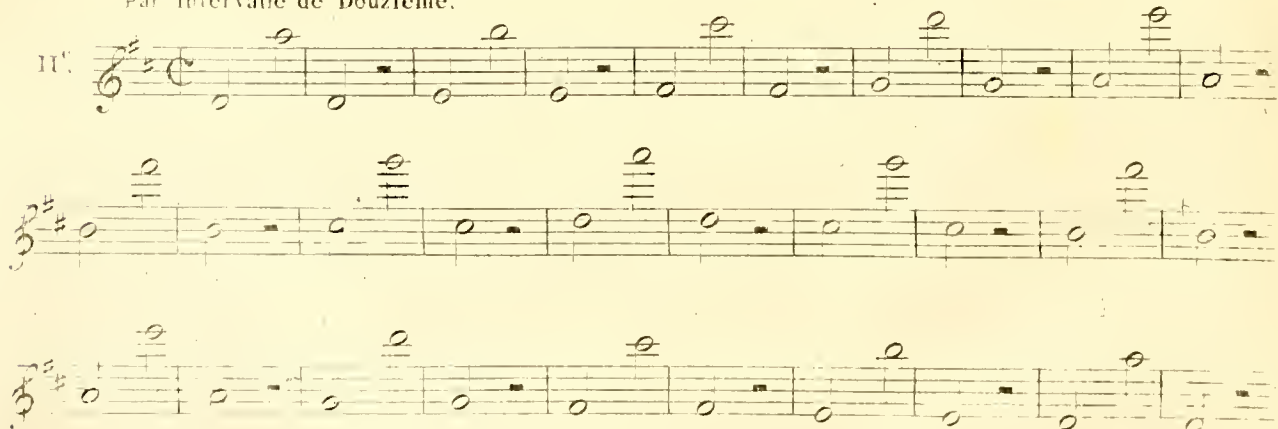
Par intervalle de Dixième.



Par intervalle de Onzième.



Par intervalle de Douzième.



Fin des Intervalles.

# Leçons pour apprendre les différentes valeurs des notes

Des Pauses, Demi-Pauses et Soupirs.

Accompagnement

1<sup>re</sup> fois.

Pour apprendre la valeur du Soupir.

1<sup>re</sup> fois.

2<sup>e</sup> fois.

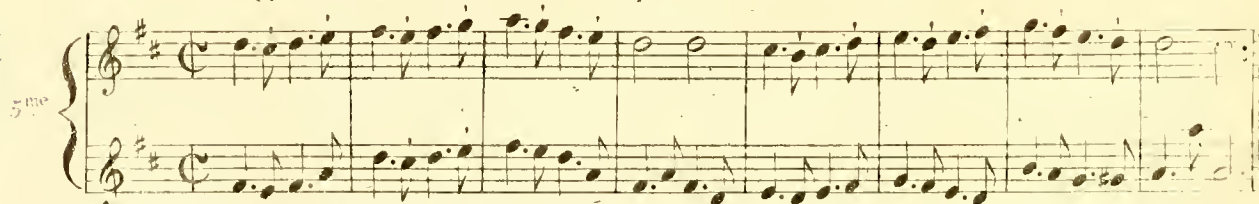
2<sup>e</sup> fois.

Un soupir et une noire alternativement.

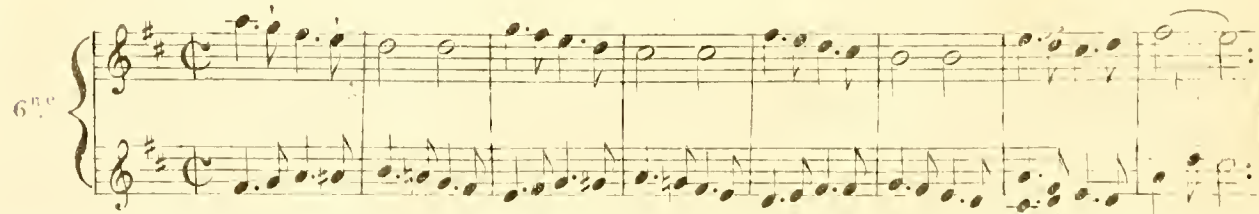
Pour apprendre à compter les mesures



Pour apprendre la valeur des noires pointées.



Autre.





Pour apprendre la valeur des syncopes



Autre.



Autre pour apprendre à syncoper les noires.





Autre pour apprendre à détacher les Syncopes.

10<sup>me</sup>

Pour connaître la mesure à Deux-quatre  $\frac{2}{4}$ .

1<sup>re</sup>

Toutes les notes bien égales.

2<sup>me</sup>

## Pour compter le Soupir

3<sup>me</sup>

## L. même avec des demi-soupirs.

4<sup>me</sup>

## La même, avec une Noire pointée et une Croche.

5<sup>me</sup>

## Pour Syncoper.

6<sup>me</sup>

## Autre.

7<sup>me</sup>

## Autre

8<sup>me</sup>



De la mesure a trois tems ou  $\frac{3}{4}$ .

1<sup>re</sup>

Avec une Blanche et une Noire.

2<sup>me</sup>

La même en sens inverse.

3.

Avec 3 Noires.

4<sup>th</sup>

La même avec un Soupir et deux Noires.

5<sup>me</sup>

Avec six Croches.

5<sup>me</sup>

6<sup>me</sup>

Pour syncoper.

6<sup>me</sup>

7<sup>me</sup>

Autre manière de syncoper.

7<sup>me</sup>

8<sup>me</sup>



Cette mesure se bat à 3 tems et à un, à trois tems dans les mouvements ordinaires et à un dans les Presto



Une Noire et une Croche alternativement.



Avec 3 Croches égales.



La même, syncopée.



## De la Mesure à Six-huit $\frac{6}{8}$ .

Il faut trois Croches, ou une Noire pointée par TEMS; on la bat à deux tems.



La même, toutes les notes égales.



(N<sup>a</sup>) Le Crochet qui traverse la queue des notes pointées n'est autre chose qu'une abréviation.  
Chaque NOIRE BARRÉE vaut trois croches.

Pour syncoper dans la mesure à  $\frac{6}{8}$  on fait ordinairement 2 groupes comme ci-dessus.



De la Mesure à Douze-huit  $\frac{12}{8}$ 

Cette mesure se bat également à deux ou à quatre tems. C'est la mesure à 6 doublée.



La même que le N<sup>o</sup> 2 de la mesure à 6 ci-dessus.

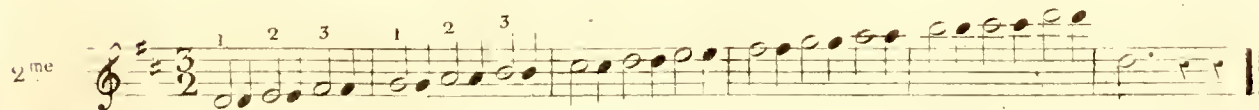
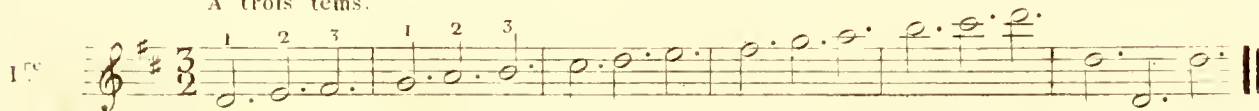


On ne rencontre que très rarement cette sorte de mesure, surtout dans la musique de Flûte; mais il n'est pas inutile d'en donner un exemple, de même que de la suivante, que l'on rencontre plus rarement encore.

De la Mesure à  $\frac{3}{2}$ 

Cette mesure n'est autre chose que celle à 3 tems avec 3 noires; auxquelles on substitue des Blanches pointées. Nous n'en donnerons que deux exemples très succints.

A trois tems.



Comme on ne saurait trop chercher les moyens de faciliter les I<sup>res</sup> leçons aux commençants nous avons jugé à propos de mettre les I<sup>res</sup> leçons d'EMBOUCHURE de MESURE et de DOIGTÉ dans le ton de RÉ majeur, comme le MODE le plus aisé.

## De la Mesure à Six-huit $\frac{6}{8}$ .

Il faut trois Croches, ou une Noire pointée par TEMS; on la bat à deux tems.



La même, toutes les notes égales.



(N<sup>a</sup>) Le Crochet qui traverse la queue des notes pointées n'est autre chose qu'une abréviation.

Chaque NOIRE BARRÉE vaut trois croches.

Pour syncoper dans la mesure à  $\frac{6}{8}$  on fait ordinairement 2 groupes comme ci-dessus.





### De la Mesure à Douze-huit $\frac{12}{8}$

Cette mesure se bat également à deux ou à quatre tems. C'est la mesure à 6 doublée.



La même que le N<sup>o</sup> 2 de la mesure à 6 ci-dessus.

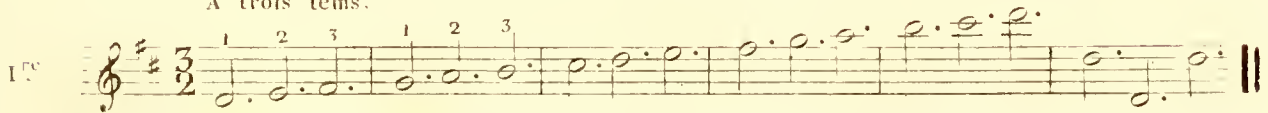


On ne rencontre que très rarement cette sorte de mesure, surtout dans la musique de Flûte; mais il n'est pas inutile d'en donner un exemple, de même que de la suivante, que l'on rencontre plus rarement encore.

### De la Mesure à $\frac{3}{2}$

Cette mesure n'est autre chose que celle à 3 tems avec 3 noires; auxquelles on substitue des Blanches pointées. Nous n'en donnerons que deux exemples très succints.

A trois tems.



Comme on ne saurait trop chercher les moyens de faciliter les 1<sup>res</sup> leçons aux commençants nous avons jugé à propos de mettre les 1<sup>res</sup> leçons d'EMBOUCHURE de MESURE et de DOIGTÉ dans le ton de RE majeur, comme le MODE le plus aisé.



## ARTICLE 16.

### Tablature Générale de toutes les articulations praticables sur la Flûte, et dans tous les mouvements.

NB. Il est essentiel d'observer ici, que la syllabe **TU**, comme la syllabe **DU** doivent être prononcées avec la langue derrière les dents, en touchant fortement au palais pour le **TU** et légèrement pour le **DU**.

#### 1<sup>re</sup>

Très sèchement. On doit faire sentir la séparation d'un coup de langue à l'autre.



#### 2<sup>me</sup>

Il faut que le coup de langue soit **LOURE**, afin que la continuité du **SON** existe malgré le détaché; c'est l'articulation que l'on doit étudier avec le plus de soin, dans le commencement, par la raison qu'elle doit être d'un grand secours, pour les traits de vitesse.



#### 3<sup>me</sup>

Articulation encore plus essentielle que la précédente: il faut l'étudier avec beaucoup de soin.

Les deux premières coulées et les deux autres détachées.



(N<sup>d</sup>) Quand l'élève sera parfaitement au fait des leçons de l'Article 15, on le fera exercer sur les principes élémentaires de chaque **ARTICULATION** contenue dans cette **TABLATURE**, principalement sur les 15 premières. On ne s'appesantira pas sur les suivantes, attendu qu'elles sont à peu près les mêmes, si ce n'est qu'il faut les étudier pour la vitesse.

Au reste cette nomenclature de toutes les articulations praticables sur la Flûte, n'étant, à proprement parler, qu'une **TABLE** que l'on peut consulter au besoin de même que la **TABLATURE** des **CADENCES** qui suit, on ne doit pas tenir trop longtemps l'élève dessus. On passera après aux **LEÇONS PRÉPARATOIRES**, pour apprendre à se servir des petites clefs, et de suite aux **LEÇONS CHANTANTES**; si dans le courant de ces leçons on rencontrait quelque articulation avec laquelle on ne serait pas familier, on aura recours à la **TABLATURE GÉNÉRALE** des **ARTICULATIONS**, ci-dessus.

4<sup>me</sup>

Articulation essentielle à étudier

Coulée de deux en deux. Scandez bien également chaque deux notes



5<sup>me</sup>

Coulée de deux en deux, en contre-coup de langue.



6<sup>me</sup>

Les trois premières coulées, la quatrième détachée.



7<sup>me</sup>

Coulée de quatre en quatre. Il faut observer de bien soutenir le SON, afin que les groupes de quatre en quatre soient bien égaux.



8<sup>me</sup>

Les deux premières détachées. Pour bien rendre cette articulation, il faut appuyer un peu sur les DEUX notes coulées.



9<sup>me</sup>

La première détachée, les deux suivantes coulées, et la dernière détachée. Il faut faire sentir un peu fortement la première note, de manière à ce qu'elle paraisse séparée pour ainsi dire des trois autres.



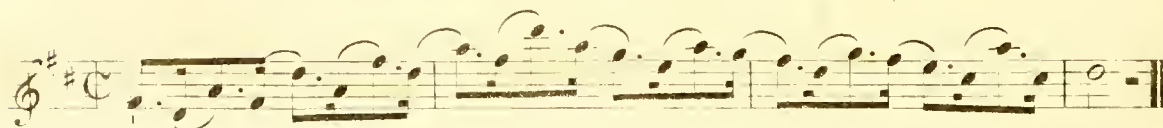
10<sup>me</sup>

La première détachée les trois autres coulees. Même observation que pour la précédente.

11<sup>me</sup>

Exemple du Contre-coup de langue pour monter par intervalle de Tierce.

Il faut renforcer le souffle de la deuxième à la troisième note, ainsi des autres; mais il est à propos de faire observer qu'il faut mettre la plus grande égalité entre chaque note, si on ne veut pas confondre cette articulation avec celle de l'exemple 12.

12<sup>me</sup>15<sup>me</sup>

Alternativement une croche pointée et une double croche. Il faut attaquer sèchement chaque note.

14<sup>me</sup>

Cette articulation est très légère; surtout dans un trait de vitesse: on peut même la substituer à celle qui précède, dans le cas où l'on n'aurait pas la LANGUE heureusement organisée, pour détacher nettement toutes les notes.

15<sup>me</sup>

Tout coule. Il faut bien soutenir le son, le renfler en montant et le diminuer en descendant. Si, dans le commencement, on n'avait pas l'haleine assez longue pour couler les quatre mesures sans respirer, on ne coulerait d'abord que de huit en huit notes.



## EXEMPLES

Pour exercer dans la vitesse. toutes les articulations  
praticables sur la Flûte.

1<sup>re</sup>

Articulation très brillante et très usitée dans la vitesse. La syllabe *Du* est de rigueur.  
Deux coulées et deux détachées.



Quand un trait commence par une croche suivie de deux doubles, on doit les détacher toutes les trois, afin que l'on puisse plus sûrement articuler le coup de langue.

COULÉ deux et PIQUÉ deux qui se trouvent dans le ou les groupes de quatre.



Articulation très brillante et très facile; elle est d'un grand effet lorsqu'on a soin de bien scander toutes les deux notes.



Articulation ordinaire dans ces sortes de traits. (Ex: 1.) mais beaucoup moins brillante que celle qui suit (Ex: 2.) On peut employer la 1<sup>re</sup> dans le **PIANO** et la 2<sup>e</sup> dans le **FORTE**.



La même avec le contre coup de langue. Beaucoup plus avantageuse que la précédente.



Articulation élégante, mais qu'il ne faut pas prodiguer; car elle deviendrait monotone et c'est d'un effet avantageux dans les mouvements **LARGES**.

6<sup>me</sup>

Articulation très aisée et fort agréable; mais on ne l'emploie guère que dans la vivacité. La première note doit être attaquée avec résolution.

7<sup>me</sup>

La manière suivante de passer les **DEUX** à **DEUX** est assez recherchée; il ne faudrait pas en abuser, car l'effet en serait **TIRAILLANT**.

8<sup>me</sup>

Le même trait avec une articulation différente: elle est extrêmement supérieure pour l'effet, c'est encore dans les traits de vigueur qu'on doit l'employer.

9<sup>me</sup>

Même articulation que la précédente: le genre de trait dans laquelle elle est employée lui donne un caractère particulier, attendu qu'il faut nécessairement appuyer un peu plus sur la deuxième note pour la porter à son octave. Si ces passages ne sont pas ce qu'il y a de plus riche sur la **FLÛTE**, ils partagent bien la préférence que l'on accorde généralement aux traits totalement détachés.





L'Articulation suivante est originale et produit un assez bon effet. Elle demande de l'énergie et un grand aplomb dans la mesure. Au reste, on ne l'emploie que fort rarement, (Ex. 1.) On peut rendre ce trait d'une manière qui nous paraît plus délicate. (Voyez l'Exemple 2.)

1.



Le même plus élégant. Il est préférable dans un mouvement MODÈRE.

2.



Le même plus brillant et plus facile. Il n'est pas inutile d'observer que pour obtenir tout l'effet dans cette manière d'articuler ce TRAIT, il faut y mettre beaucoup de chaleur, et que c'est principalement dans la vitesse qu'il doit être employé.

3.

II<sup>me</sup>

Il est de règle générale que, dans le genre de trait suivant, la 1<sup>re</sup> note est toujours détachée, et les 3 dernières coulées: les compositeurs se dispensent même d'en marquer l'articulation. Quand on est bien maître de son COUP de LANGUE, et de son EMBOUCHURE, on peut tout lier dans ces sortes de traits.

12<sup>me</sup>

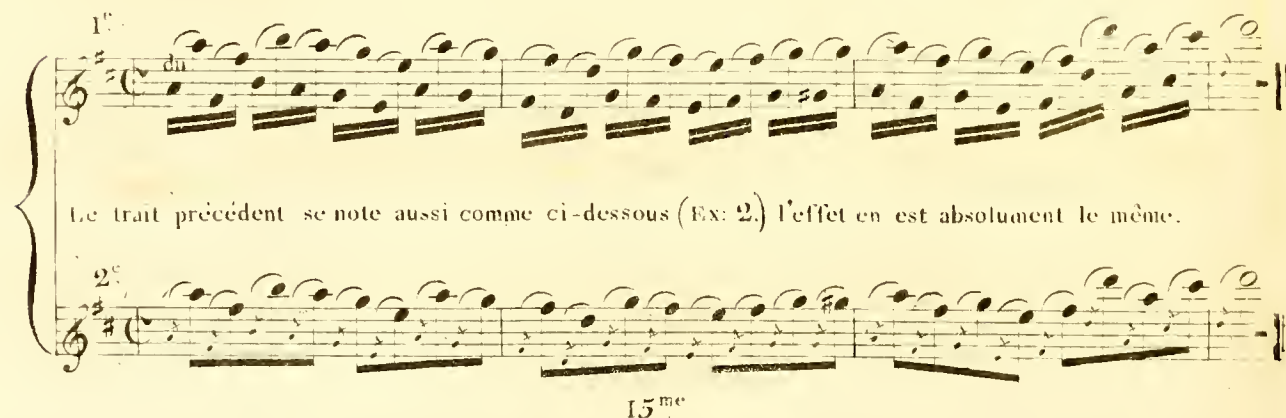
Les compositeurs se dispensent également de marquer l'articulation suivante; elle ne peut être exécutée que de cette manière.



L'Articulation du genre de trait suivant est presque toujours la même, cependant il peut arriver que l'on coule les quatre notes ensemble; mais c'est très rare.



La manière qui suit, de produire les octaves, est très avantageuse. Quoiqu'il soit physiquement impossible de faire entendre **DEUX SONS** à la fois sur un instrument à vent; il n'en est pas moins certain que les oreilles les plus exercées se méprennent au point de croire que, dans cette sorte de trait, l'exécutant leur fait entendre en même tems les deux notes ensemble.



On peut également le noter tout **DÉTACHÉ**; mais l'effet en est bien moins agréable, si ce n'est dans une extrême vitesse; pour cela, il faut avoir recours au **DOUBLE-COUP** de **LANGUE** et encore faut-il avoir soin de le noter différemment, c'est-à-dire, de mettre la note haute en premier.

#### EXEMPLE.



On trouvera cet exemple plus étendu dans les différents exercices du **DOUBLE COUP** de **LANGUE**, plus dans la 5<sup>e</sup> partie de cette Méthode: page 242.

La syllabe **DU** est de rigueur pour rendre avec legerete le trait suivant.



Le Coulé est extrêmement avantageux dans les traits de la nature de celui qui suit, tant pour la rondeur du SON que pour l'égalité dans le doigté.



Batteries dans le bas de l'instrument, employées ordinairement dans une seconde partie.

1<sup>re</sup>

Les mêmes toutes coulées. Cette manière est préférable à la première.

2<sup>de</sup>

Autre manière.

5<sup>te</sup>

#### OBSERVATION GÉNÉRALE.

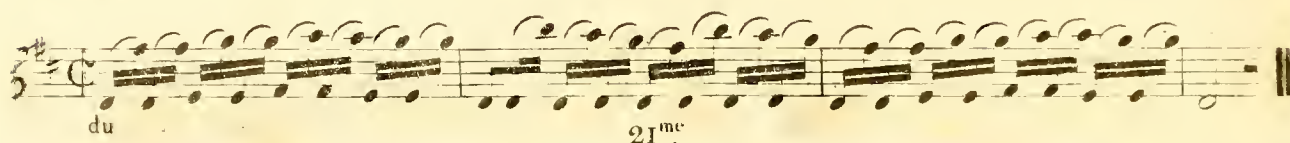
Les Batteries, dans le bas de l'instrument, doivent toujours être coulées, si l'on veut obtenir une belle qualité de son: le détaché, dans ce cas-là, est pour le moins inutile, pour ne pas dire vicieux. Pour se convaincre du fait, on n'a qu'à exécuter alternativement le même passage avec le COULÉ et le DETACHÉ, et on en sentira la différence; autant l'un est plein et sonore, autant l'autre est sec et aride. Généralement les coups de langue sont defectueux dans la 1<sup>re</sup> Octave de la Flûte, mais principalement dans les traits dont il est question.



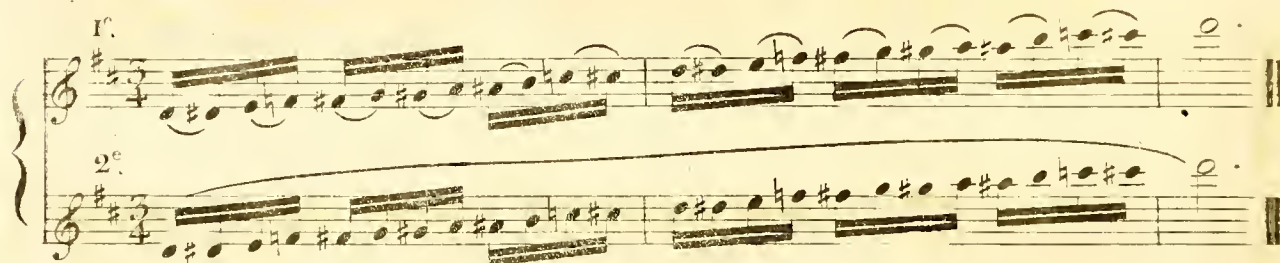
L'Articulation ci-dessous est de rigueur dans les passages de cette nature, c'est à dire, le reste, d'un très bel effet: il faut avoir soin de faire sentir très distinctement les notes du Bas.



On pourrait détacher toutes les notes du traits suivant, ou les couler de quatre en quatre; mais ni l'une ni l'autre de ces deux manières n'est aussi avantageuse que le coule de deux en deux, comme il est marqué.



Gamme CHROMATIQUE coulée de DEUX en DEUX. On pratique peu cette manière de l'articuler la 2<sup>e</sup> manière est préférable, c'est aussi la plus usitée.



(N.) Les Gammes chromatiques détachées, produisent un effet très brillant; mais il faut que ce soit dans la vitesse. Nous pensons que ce n'est qu'à l'aide du DOUBLE-COUP de LANGUE qu'on peut parfaitement, obtenir cet effet. Nous avons mis dans la troisième partie de notre ouvrage, à l'article du DOUBLE-COUP de LANGUE, plusieurs exemples pour en faciliter l'exécution.

22<sup>me</sup>

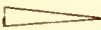
Manière très gracieuse de passer les notes de DEUX en DEUX.



Il faut adoucir extrêmement le Coup de langue, afin de ne pas confondre cette articulation avec

celle de DEUX en DEUX, proprement dite, ou toutes les deux notes doivent être bien séparées. On ne doit guère l'employer que dans le PIANO. Au reste, peu de Compositeurs de musique de Flûte ont senti cette différence; c'est pourquoi nous croyons devoir prévenir que toutes les fois que l'on trouvera des traits articulés comme le précédent dans nos compositions, il sera de rigueur de les exécuter selon le principe que nous établissons.

23<sup>me</sup>

Pour exécuter parfaitement le trait suivant, on fera sentir avec assez de force la 1<sup>re</sup> note de chaque groupe. Cette SACCADÉ doit être produite par un renforcement de souffle qui doit tenir lieu de coup de langue. Au reste, les Compositeurs doivent toujours avoir soin de mettre sous chacun des groupes le signe  qui en indique l'effet.



La manière qui suit, de passer les groupes de quatre notes, est d'un effet piquant. On attaquera hardiment la 1<sup>re</sup> note, de façon à ce qu'elle ait l'air, pour ainsi dire, d'être séparée des trois autres notes. Le signe *FP* (Forte Piano) indique parfaitement l'effet que l'on doit produire.



On a déjà eu des exemples de passages en CONTRE-COUP de LANGUE; mais il n'est pas inutile de faire observer qu'il faut passer toutes les notes bien égales, si on ne veut pas confondre cette articulation, (Ex 1.) avec celle qui suit (Ex 2.)

Passer les notes bien également et soutenez le son. C'est principalement dans le FORTE qu'on emploie cette articulation.



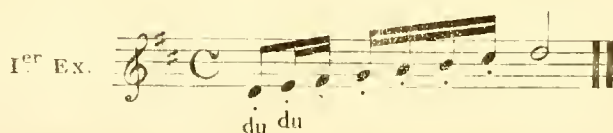
observez scrupuleusement les valeurs inégales, si vous voulez donner à ce trait toute la légèreté convenable.



AUTRES EXEMPLES DU CONTRE COUP DE LANGUE. Pour exécuter parfaitement le 1<sup>er</sup> il faut faire sentir avec assez de force le Coulé de la 2<sup>e</sup> note sur la 3<sup>e</sup> ainsi de suite, mais toujours avec beaucoup d'égalité. Pour le 2<sup>e</sup> il faut Lourer extrêmement le coup de langue, et surtout observer la plus grande égalité. Ce signe de coulé qui embrasse toute la mesure, malgré que l'articulation de Deux en Deux, soit marquée sur chaque deux notes, indique parfaitement la différence qu'il y a entre ces deux manières de passer les DEUX, en DEUX, en CONTRE COUP DE LANGUE.

27<sup>me</sup>

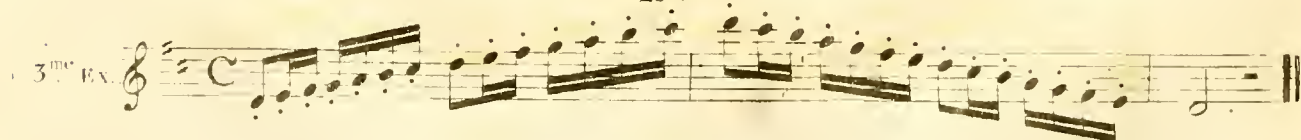
TOUT DÉTACHÉ, c'est ce qu'il y a de plus brillant, mais aussi ce qui est le plus difficile à obtenir. Pour ne pas trop fatiguer la langue dans le commencement on ne s'exercera d'abord, que sur une seule Gamme. (N<sup>o</sup> 1) La syllabe du est de rigueur.)



et l'on recommencera jusqu'à ce qu'on ait acquis un certain degré de vitesse, quand on y sera parvenu on s'exercera sur l'exemple ci-après. Le repos qui se trouve sur le RE, huitième note, en facilite l'exécution.

28<sup>me</sup>

On suivra le même procédé pour ce 2<sup>e</sup> exemple que pour le 1<sup>er</sup>. La langue ayant acquis un certain degré de fermeté, on passera à l'exemple suivant.

29<sup>me</sup>

Après s'être exercé sur ce dernier exemple, on passera au suivant, un peu plus difficile, attendu qu'au lieu de quatre repos, il n'y en aura que deux ce qui est un peu plus fatiguant, mais l'exercice des leçons précédentes doit nécessairement donner plus d'agilité à la langue.



Cet exemple étant plus difficile que le précédent, on le recommencera jusqu'à ce que l'exécution en soit parfaitement nette, et on passera à celui qui suit, encore plus difficile.

31<sup>e</sup>

Dans l'exemple suivant les deux premières coulées, les 14 restantes détachées. Cette manière de passer les gammes est assez usitée, elle est d'un effet très brillant. On s'y exercera dessus comme dans les précédents exemples, jusqu'à ce que l'exécution en soit satisfaisante. Nous pensons que les 6 exemples que nous donnons doivent suffire pour délier la langue et pour acquérir ce beau **STACCATO**, articulation si précieuse pour le brillant et la vigueur de l'exécution. Une fois qu'on sera parvenu à la saisir parfaitement, on doit l'exercer journellement pour ne pas laisser amollir la langue.

All<sup>o</sup> Moderato.32<sup>me</sup>

(N<sup>a</sup>) Il n'est pas inutile d'observer qu'il est rare de trouver plusieurs mesures composées de doubles croches totalement détachées, dans un mouvement ordinaire, attendu que la langue quelque déliée qu'elle fut, ne résisterait qu'avec peine à un exercice aussi pénible. Avec le secours du **DOUBLE COUP DE LANGUE**, on surmonte cette difficulté; on peut détacher 10, 20, 30 mesures et plus si on le juge à propos, mais il faut que ce soit dans un mouvement précipité. Voyez la 3<sup>me</sup> partie exercices du **DOUBLE COUP DE LANGUE**.

## De la manière d'articuler les trois pour deux

Vulgairement appelé TRIOLETS.

1<sup>re</sup> Coule de 3 en 3. Il faut les passer avec beaucoup d'égalité.



2<sup>e</sup> Les deux premières coulées, et la 3<sup>me</sup> détachée. Cette manière d'articuler les TRIOLETS est la plus usitée, et sans contredit la plus avantageuse. On peut l'employer dans la plus grande vitesse.



3<sup>e</sup> Autre manière de passer les Triolets, assez élégante mais qu'il ne faut pas prodiguer.




4<sup>e</sup> Toutes les notes détachées. Cette articulation est brillante, mais il faut une grande habitude pour la posséder parfaitement. Le cas où on l'emploie plus communément, c'est dans les gammes ascendantes ou descendantes. Dans ces passages où l'articulation n'est point marquée, on se servira de préférence de la 2<sup>me</sup>.



5<sup>e</sup> Cette sorte de trait doit toujours être articulée de cette manière, que l'articulation soit marquée ou non.



(N<sup>o</sup>) On les nomme Triolets apparemment parcequ'il faut trois notes pour chaque tems. Les Triolets sont toujours groupés de TROIS en TROIS, on y met quelquefois un 3  au dessus pour les désigner, mais ce signe n'est presque plus d'usage.

On note aussi quelquefois les Triolets de la manière suivante dans la mesure à deux tems.





6<sup>e</sup> Pour ne pas confondre cette articulation de DEUX en DEUX, dans les Triolets, avec les doubles croches passées également de DEUX en DEUX, il faut sentir intérieurement la première note de chaque temps.



7<sup>e</sup> Cette manière de passer les TRIOLETS est plus nerveuse que la précédente, elle est aussi plus usitée, mais comme dans la précédente, il ne faut pas perdre de vue la première de chaque temps.



8<sup>me</sup>

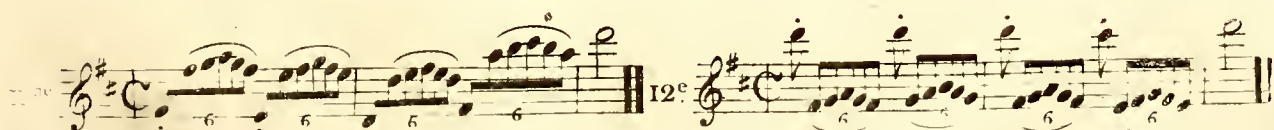
Ce genre de trait, comme celui qui suit, doit toujours être articulé de même toutes les fois qu'il y a deux notes dans le bas, et la 3<sup>e</sup> dans une octave supérieure, les deux premières doivent être coulées.

9<sup>me</sup>

10<sup>e</sup> Le contraire des deux exemples précédents. La note dans le bas détachée, et les 2 autres dans le haut coulées. Il n'y a qu'une seule manière d'articuler ce genre de trait c'est celle que nous avons marquée.



11<sup>e</sup> On groupe par fois les TRIOLETS de 6 en 6, on a soin de mettre ce chiffre au-dessus ou au-dessous du groupe, n'importe. On se contente le plus souvent de ne le poser que sur le 1<sup>er</sup> temps, souvent même on ne le met pas du tout. Quelquefois aussi on sépare la 1<sup>re</sup> et on groupe les 5 autres; comme à l'exemple 12<sup>e</sup>





## Des différentes manières d'articuler les traits dans la mesure à 6

Dans l'extrême vitesse, le simple Coup de Langue ne pouvant suffire pour détacher les traits à 6, on coulera entièrement en mettant beaucoup d'égalité dans les doigts, et en observant de Renfler et de diminuer le son



COULÉS de DEUX en DEUX. Cette articulation bien scandée, est très brillante, et est de plus d'un grand secours pour les personnes qui n'ont pas beaucoup de langue.



Généralement dans les Gammes qui montent ou descendent par intervalle de Tierce ou de Quarte, il faut couler de Deux en Deux. On emploie aussi le Contre coup de Langue pour les mêmes traits.



Le même passage avec le Contre Coup de Langue. L'emploi trop fréquent de cette articulation jetterait de la roideur dans l'exécution, il faut en user sobrement; la 1<sup>re</sup> manière est préférable par sa légèreté.



Articulation franche et d'un bel effet. On ne saurait trop apporter de soins pour parvenir à la posséder parfaitement.



La Même avec 2 notes coulées et 4 détachées. Quoiqu'il y ait une note de plus à détacher, cette articulation est plus aisée à obtenir que la précédente. Il est avantageux de se servir de ces deux manières d'articuler dans un Allegro moderato, ou dans un Allegretto.



La 1<sup>re</sup> détachée, les 2 autres liées et les 3 dernières détachées. Cette manière d'articuler n'est guère usitée que dans les groupes ascendants, mais elle y est d'un grand effet, il faut en user néanmoins sobrement.



La manière suivante de passer les mêmes traits offre plus de facilité, mais elle est moins avantageuse, on l'emploiera de préférence dans la rapidité.



Manière ordinaire d'articuler ce genre de trait, on le rend aussi avec le contre-coup de langue.



Avec le Contre-coup de Langue. Moins usité, moins facile mais d'un plus grand effet.



**ARPEGGIO.** La manière la plus avantageuse, dans les mouvements lents, comme dans la rapidité est sans contredit, de couler les ARPEGGIO de la manière suivante. Le son en est infiniment plus beau que si on les détachait. Il faut avoir soin de Renfler et de diminuer le SON.



**TOUT DÉTACHÉ.** On emploie rarement cette articulation dans les mouvements ordinaires; et dans cette espèce de traits; il en résulterait une certaine lourdeur qu'il faut tâcher d'éviter quand on veut avoir une exécution agréable. Avec le secours du Double-Coup de Langue, on évite cet inconvénient; on peut passer ce trait dans la plus grande vitesse.



Lorsque l'on rencontre des groupes séparés de 6 notes, il est avantageux de les détacher. La langue n'ayant que 6 notes à articuler, l'exécution en sera plus nette et plus satisfaisante.



(N<sup>o</sup>) Quand à ce qui concerne les **GAMMES CHROMATIQUES**, on suivra pour la mesure à  $\frac{6}{8}$ , la même méthode que pour celle à C (à 4 temps) ou à 2.

Dans la mesure à  $\frac{3}{4}$  (à trois temps) les groupes de doubles croches étant ordinairement de 4 notes chacun, on suivra pour les différentes articulations, la même méthode que pour la mesure à C (à 4 temps)


Pour la mesure à  $\frac{3}{8}$  (trois huit) les groupes étant composés de 6 notes, on suivra la même marche pour les articulations que dans la mesure à  $\frac{6}{8}$ .

## ARTICLE 17.

## Observations essentielles

Sur la manière d'employer les diverses articulations

dont il vient d'être traité dans l'Article précédent.

On vient d'avoir sous les yeux une nomenclature à-peu-pres complète des différentes articulations qui peuvent être employées dans la musique de Flûte. Le grand art consiste de savoir s'en servir à propos, et de savoir choisir les différents **COUPS DE LANGUE**, applicables à un tel trait de préférence à tel autre; mais tout ceci dépend en grande partie du goût de l'exécutant. **LES DÉTACHÉS** (tres brillants du reste.) ont beaucoup d'attraits pour les commençans: c'est aussi leur manie en général, comme leur défaut ordinaire est de couler toutes les notes, lorsque la langue ne peut leur suffire, ces deux extrêmes sont blâmables, et il faut éviter de s'y laisser entraîner; car l'excellence de l'exécution ne consiste pas entièrement à détacher tout un trait d'un bout à l'autre, ni à le lier, même avec la perfection: elle consiste à mélanger adroitement les différentes articulations, pour prévenir la monotonie qui résulterait nécessairement d'une trop grande uniformité. Ce serait aussi une erreur de penser que tous les modes sont également avantageux pour faire briller l'agilité de la **LANGUE**. Par exemple, dans les **TONS BÉMOLISÉS**, assez sourds par leur nature, les coulés sont préférables, à quelques exceptions près, où l'on ne saurait faire autrement, comme dans le passage suivant  parceque l'articulation y est de rigueur. La raison en est que les sons étant naturellement sourds dans les modes dont il est question, il faut avoir recours à des moyens propres à augmenter la vibration de l'instrument; or, la sécheresse des **COUPS DE LANGUE** fréquemment repetés, loin d'augmenter cette vibration, la détruit, pour ainsi dire, par l'interruption de **SONS**, qu'on est nécessairement forcé de faire sentir d'un **COUP DE LANGUE** à un autre. Dans les **COULÉS**, au contraire, la facilité de renfler et diminuer le **SON** à volonté, entretient une continuité de **SONS**, si on peut s'exprimer ainsi.

qui repare singulièrement le defectueux de l'instrument dans le **SON** **BIMOLISÉ**. On y gagne de plus une qualité de **SON**, plus égale, plus pleine et plus molleuse.

Les modes où la langue peut se déployer avec tous ses avantages, sont: ceux de **RÉ MAJEUR** et son relatif **SI MINEUR**; **SOL MAJEUR** et son relatif **MI MINEUR**; **UT MAJEUR** et son relatif **LA MINEUR**; ainsi que celui de **LA MAJEUR**. Les Gammes devenant un peu plus difficiles quand on arrive au ton de **MI MAJEUR** (Quatre Diezes) le **COULÉ** nous paraît préférable pour les Gammes seulement; car le **DETACHÉ**, dans les traits d'un autre genre ne laisse pas d'être très brillant.

## ARTICLE 18.

### De la Cadence<sup>(1)</sup> du Trill et du Brisé.

Abstraction faite des **COUPS DE LANGUE DÉTACHÉS**, rien ne contribue plus à donner du brillant dans un trait que l'emploi des **CADENCES**, des **TRILLS** et des **BRISÉS**. La **CADENCE** proprement dite, diffère du **TRILL** en ce que la note **CADENCÉE** exige à être préparée et terminée, et que le **TRILL** comme le **BRISÉ**, n'ont besoin que d'être attaqués avec résolution. On n'emploie ordinairement la **CADENCE** que sur l'avant dernière note ou sur l'avant dernière mesuré d'une période, et presque toujours sur des notes longues; le **TRILL** est employé dans la rapidité et sur des notes brèves. Pour parvenir à posséder parfaitement la **CADENCE**, il faut un exercice continu, et éviter avec soin de mettre de la roideur dans les battements des doigts; défaut très ordinaire que l'on remarque chez les personnes qui n'ont pas reçu de bons principes. Il faut qu'une **CADENCE**, pour être agreable, soit mollement battue; sans cela, l'effet qu'on en obtiendrait serait fort désagreable. Il faut éviter avec soin tout mouvement de l'avant-bras et du poignet; les doigts seuls doivent agir. Le **TRILL** et le **BRISÉ** n'étant autre chose qu'une **CADENCE** précipitée, l'étude en est la même.

(1) **CADENCE**. Dénomination impropre, mais consacrée en France par l'usage, pour exprimer l'effet du **TRILLO** italien. Cette dénomination est impropre, en ce que le mot **CADENCE** ne veut nullement dire le battement alternatif de deux notes plus ou moins rapide, mais bien **CHÊTE**, **RÉSOLUTION**. C'est apparemment parceque ce signe (*tr*) est d'ordinaire placé sur la penultième mesure, et laquelle se fait la **CADENCE HARMONIQUE**, qu'on lui a donné ce nom.



## ARTICLE 19.

## De la manière d'obtenir une bonne cadence.

(N<sup>o</sup>) On marque ordinairement la CADENCE ou le TRILL, par ce signe *tr* ou par celui-ci *tr*, ou bien *tr* que l'on met au-dessus ou au-dessous d'une note.

EXEMPLE.

Cadence Terminaison

Effet

(N<sup>o</sup>) Il faut d'abord agiter mollement et lentement le, ou, les doigts, en augmentant progressivement de vitesse jusques aux deux petites notes qui terminent la Cadence. Il n'est pas inutile d'observer qu'on doit augmenter le volume de SON, à mesure qu'on approche de la fin de la Cadence.

## Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.

Cadence Terminaison

Effet

On peut commencer la Cadence en attaquant d'abord une note d'un degré au-dessus de la note Cadencée.

## Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.

Cadence Terminaison

Effet

Cette manière de préparer et de terminer une Cadence est préférable dans les mouvements lents, de même que l'exemple suivant.

Autre maniere a employer de préférence dans les mouvements lents.



Les exemples que nous venons de donner ne concernent que la **CADENCE MAJEURE**; il est strictement défendu par les regles de l'art, ainsi que par le goût, plus sûr que les regles même, de préparer et de terminer la **CADENCE MAJEURE** autrement qu'avec la Tierce majeure, et la **CADENCE MINEURE** avec la Tierce mineure. Dans la première on emprunte une note d'un degré au-dessus de la note **CADENCÉE**, dont l'intervalle doit être d'un **TON** plein. Dans la seconde, on emprunte aussi une note d'un degré au-dessus, mais qui ne peut former que l'intervalle d'un **DEMI TON**; cette règle est de rigueur.

## ARTICLE 20.

### Exemples de la Cadence mineure.

1<sup>re</sup>

En Mi mineur relatif de Sol majeur.

Effet

(N<sup>o</sup>) Il est aisé de s'appercevoir que du **FA**  $\sharp$  au **SOL** NATUREL, l'intervalle n'étant que d'un **DEMI TON**, la cadence est mineure, elle serait majeure si il y avait un intervalle d'un **TON** entier et que le **SOL** fut **DIEZE**, au lieu d'être **NATUREL**.

## Autre exemple de la Cadence mineure.

2<sup>me</sup>  
En Si mineur  
relatif de Ré  
majeur.

Cadence.

Effet.

Cette Cadence est une des plus justes comme des plus faciles sur la Flûte.

## Autre exemple de la Cadence mineure.

Cadence un peu faible ; mais facile et juste.

3<sup>me</sup>  
En La mineur  
relatif de La  
majeur.

Cadence.

Effet.

Cette Cadence sur la SENSIBLE est bien une Cadence mineure à la rigueur, puisque du SOL  $\sharp$  au LA NATUREL il n'y a que l'intervalle d'un DEMI TON ; mais elle peut appartenir également au mode majeur comme au mode mineur. Il est infiniment préférable en LA MINEUR d'employer la Cadence qui suit, attendu que l'UT NATUREL qui sert à préparer la Cadence indique positivement le mode mineur.

4<sup>me</sup>  
EXEMPLE.

Cadence.

Effet.

Sans le secours de la CLEF D'UT NATUREL, cette Cadence est infaisable dans la 1<sup>re</sup> octave.

La Cadence sur le SOL  $\sharp$  est véritablement mineure dans le MODE DE FA  $\sharp$  mineur relatif de LA MAJEUR; Voyez l'exemple suivant.

5<sup>me</sup>  
EXEMPLE.

Cadence.

Effet.

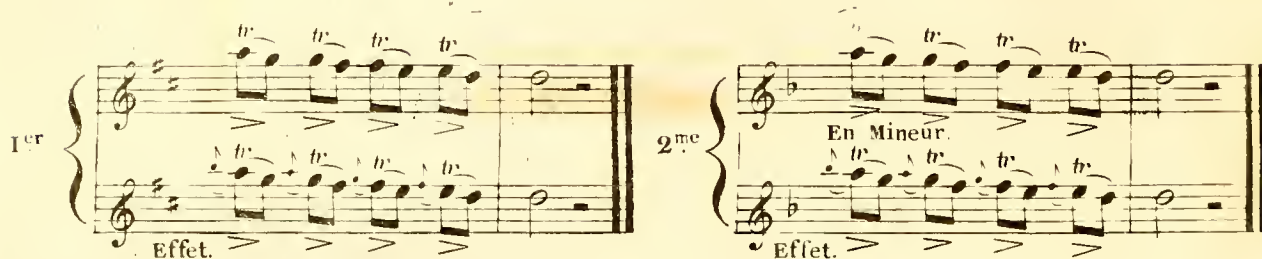
Il serait superflu de continuer à donner d'autres exemples de la CADENCE MINEURE; ceux que l'on vient d'avoir sous les yeux doivent suffire, pour convaincre de la nécessité de préparer la CADENCE MINEURE avec le DEMI TON au-dessus de la Note cadencée. si la CADENCE est placée sur la 2<sup>me</sup> NOTE du TON. (comme c'est presque toujours) alors le DEMI TON doit former une TIERCE MINEURE avec la NOTE TONIQUE, sur laquelle est le repos. Supposez que l'on soit en LA MINEUR, Le LA, 1<sup>re</sup> NOTE, ou 1<sup>er</sup> DEGRÉ, est TONIQUE; le SI, est la 2<sup>me</sup> NOTE du TON; la CADENCE terminée il faut nécessairement revenir sur le LA, qui est le repos final. L'exemple 3 des CADENCES MINEURES, nous prouve cependant que quoiqu'il ne se trouve qu'un intervalle d'un DEMI TON, entre la NOTE CADENCÉE et celle qui sert à la préparer, ce n'est rien moins qu'une règle sûre pour savoir si on est dans le mode majeur ou mineur. On pourrait nommer les Cadences placées sur la SENSIBLE, CADENCE AMPHIBOLOGIQUE, puisqu'elle appartient, comme il est dit ci-devant aux deux modes, MAJEUR et MINEUR.



## ARTICLE 21.

## Du Trill.

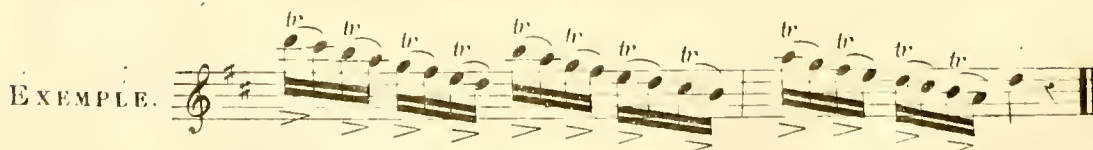
(N<sup>a</sup>) On observera dans le TRILL la même règle que pour la CADENCE: c'est qu'en majeur la Note empruntée soit de l'intervalle d'un TON PLEIN, et que dans le mineur la note empruntée ne soit que d'un demi ton comme au 2<sup>me</sup> exemple.



Chaque note TRILLÉE doit être attaquée hardiment, en renforçant la 1<sup>re</sup> Note, et en laissant éteindre pour ainsi dire la 2<sup>me</sup>. La manière la plus brillante est de les passer de DEUX en DEUX; mais on peut également les passer toutes coulées, comme dans l'exemple suivant; on peut se passer dans ce cas de préparation; il suffit d'agiter le doigt ou les doigts, avec véhémence, en faisant sentir néanmoins la Note TRILLÉE par un renforcement de souffle.



(N<sup>a</sup>) On voit par l'exemple ci-dessus, que ce n'est que dans une GAMME DIATONIQUE, que le TRILL est praticable dans un passage tout lié; on voit aussi qu'il est moins aisé de faire sentir l'effet du TRILL, que dans le même trait articulé de DEUX en DEUX, comme dans l'exemple suivant.



En articulant ce trait de DEUX en DEUX, le trait est infiniment plus brillant que s'il était tout lié. Ordinairement ce genre de trait s'exécute avec le FORTE; il serait difficile et bien moins avantageux de le faire avec la douceur.

## ARTICLE 22.

## Du Briscé.

Le BRISÉ est une espèce de CADENCE incomplète et dont l'effet se confond avec celui du TRILL, il est composé de trois petites notes groupées ensemble comme celles du GROUPELLO à la différence qu'elles sont placées en avant d'une note, au lieu d'être entre deux. L'abréviation par laquelle on le désigne est semblable à celle du GROUPELLO.

## EXEMPLE.



Il faut mettre de la chaleur en attaquant chaque note.



Dans les mouvement vifs, les quatre manières de passer ce trait produisent le même effet et se confondent, Il faut attaquer chaque fois avec résolution.

## ARTICLE 25

## Leçons Préparatoires,

pour apprendre à se servir des trois petites Clefs

ajoutées à la Flûte ordinaire. (\*)

Le signe  $\Delta$ , posé au dessus ou au dessous d'une note, indiquera qu'il faut se servir de la CLEF sur laquelle il sera placé. Nous nous bornerons pour le moment à ne donner que quelques exemples très simples, pour servir d'introduction au doigté des PETITES CLEFS. Quoique notre méthode paraisse uniquement faite pour la Flûte à TROIS PETITES CLEFS, nous n'en mettrons pas moins sous les yeux des exemples propres à se familiariser avec le doigté de la 4<sup>e</sup> CLEF, qui est celle d'UT naturel.

Pour apprendre à se servir de la petite Clef de FA.



Pour employer la Clef de SI BÉMOL.



Pour se servir de la Clef de SI b et de celle de FA.

Quand on joue le SI b et le FA NATUREL, il faut avoir soin de tenir la GRANDE CLEF toujours ouverte.



(\*) Les grands exercices pour se familiariser avec le doigté des petites clefs se trouvent dans la 5<sup>e</sup> Partie de cet ouvrage, page 196 jusqu'à celle 217.

Pour employer la Clef de LA BEMOL.



Pour apprendre à couler le Si b avec le Mi b.



Pour se servir de la Clef de LA b et de celle de SI b.

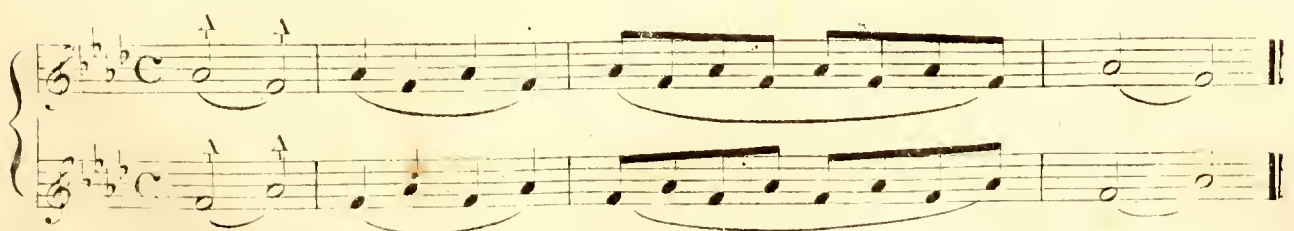


(N<sup>o</sup>) Cet exercice est un peu plus difficile que les précédents; on l'étudiera avec beaucoup de lenteur: au reste on rencontre rarement des passages de cette nature.

Pour couler le LA b avec le MI b.



Pour couler la LA b avec le FA NATUREL.



Pour exécuter cet exercice d'une manière plus satisfaisante, il faut avoir le petit doigt sur la Grande CLEF.



Pour couler le FA NATUREL avec le SOL<sup>b</sup>



(N<sup>o</sup>) Cet exercice est extrêmement facile: il faut avoir soin de laisser toujours ouverte la Grande CLEF, et de ne pas ôter le 6<sup>me</sup> doigt de dessus la CLEF de FA.

Pour se servir de la Clef d'UT NATUREL (4<sup>e</sup> Petite Clef.)



(N<sup>o</sup>) Cette CLEF est bien essentielle pour reparer le défectueux de l'UT NATUREL, elle est en outre indispensable pour cadencer le *Sf* avec l'UT NATUREL. Elle n'est d'aucune utilité pour les GAMMES CHROMATIQUES, son emploi dans ce cas deviendrait gênant, surtout dans la 2<sup>me</sup> Octave.

Pour se servir de la Clef de FA comme de MI#.



(N<sup>o</sup>) On tiendra la Grande CLEF toujours ouverte, on ne quittera pas non plus celle de MI#; par ce moyen le doigté est extrêmement facile.

Pour se servir de la Clef de LA<sup>b</sup> comme de SOL#.



Pour se familiariser avec la Clef de SOL $\sharp$  et celle de MI $\sharp$ .



(N<sup>o</sup>) On tiendra le petit doigt sur la Grande CLEF continuellement, on ne quittera pas non plus celle de MI $\sharp$ .

Pour se servir de la Clef de S $\flat$  en qualité de LA $\sharp$ .



Pour se servir de la Clef d'UT NATUREL comme SI $\sharp$ .



(N<sup>o</sup>) Ce dernier exemple est dans le cas où on aura une quatrième petite CLEF; comme il est dit ci-dessus, on ne s'en servira point dans les GAMES CHROMATIQUES: son principal avantage est dans les tenues.

(N<sup>o</sup>) Cette introduction au DOIGTÉ DES PETITES CLEFS doit suffire, quoique très succincte, pour exécuter les leçons de Solfège dans lesquelles l'attouchement de ces Petites Clefs est nécessaire.

Fin des Leçons préparatoires.

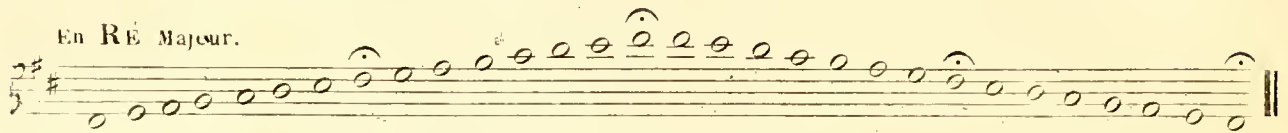
## ARTICLE 24.

### 13 Leçons chantantes pour se former à l'exécution.

Composée chacune de trois morceaux.

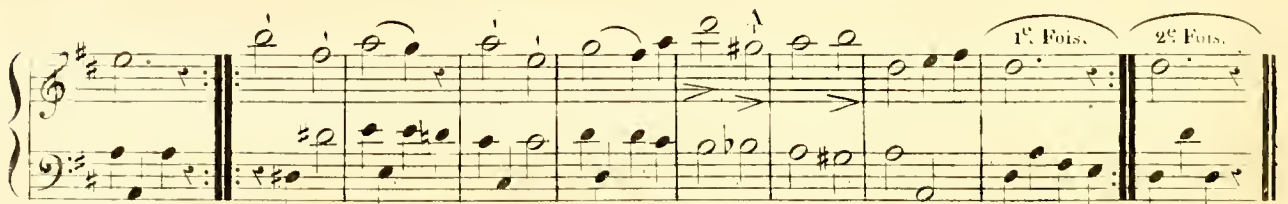
(N<sup>o</sup>) Avant de commencer chaque leçon on fera faire soigneusement LA, ou LES GAMMES qui se trouvent en tête de chacune d'elles.

En RÉ Majeur.

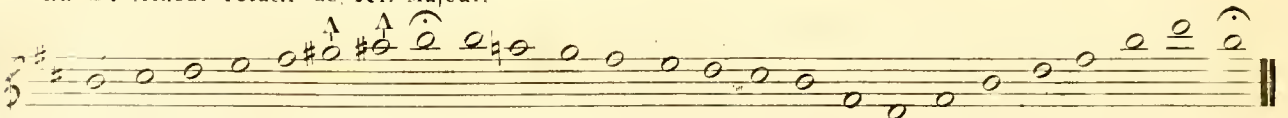


N<sup>o</sup> I.

*laestoso*



En SI Mineur relatif de RÉ Majeur.



*Andante.*



NB. Il faut se rappeler qu'il est convenu que le signe  $\Delta$  posé au dessus ou au dessous d'une note indique l'attouchement de la PETITE CLEF qui doit faire cette note.

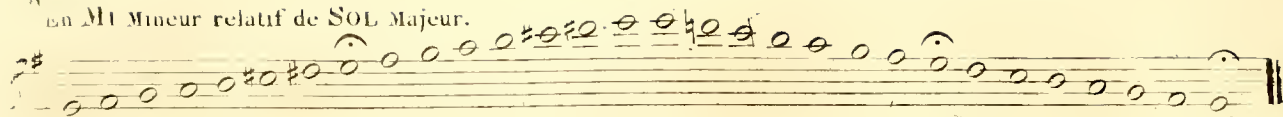
Regretto.

En SOL Majeur.

Nº 2.  
Moderato.



En MI Mineur relatif de SOL Majeur.



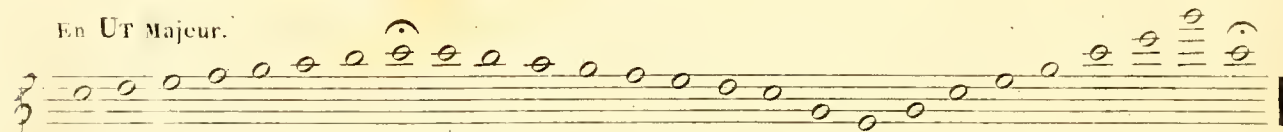
Andante.



Allegretto.



En UT Majeur.



Nº. 3.

Maestoso



En LA Mineur relatif d'UT Majeur.

Andante.

En UT Majeur.

Mouvement de Cosaque.

F

En FA Majeur.

Handwritten musical score for a piece in F major, numbered 4. The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'rf'. The piece concludes with a double bar line.



En RE mineur relatif de FA Majeur.

Grazioso.

Allegretto



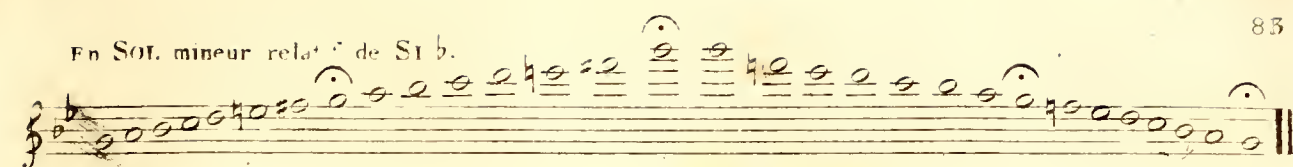
In St Bémol Majeur.



(N<sup>o</sup>) Parvenu au mode de ST BÉMOL, il faut nécessairement ne point se servir de la petite clef de FA, dans les Gammes diatoniques ascendantes et descendantes; attendu qu'on ne saurait passer nettement du MI  $\flat$  au FA, surtout en montant. Cet inconvénient cesse d'exister quand on a une DOUBLE CLEF de FA; néanmoins, dans la vitesse, le simple doigté, avec les doigts faisant ce qu'on nomme vulgairement la FOURCHE, est préférable, par la facilité qu'il présente. Il n'est pas nécessaire de répéter qu'on ne doit faire ni  $\flat$  ni  $\sharp$  dans la première octave sans le secours des petites clefs.

N<sup>o</sup> 5.  
Moderato.

En Sol. mineur relatif de Si b.

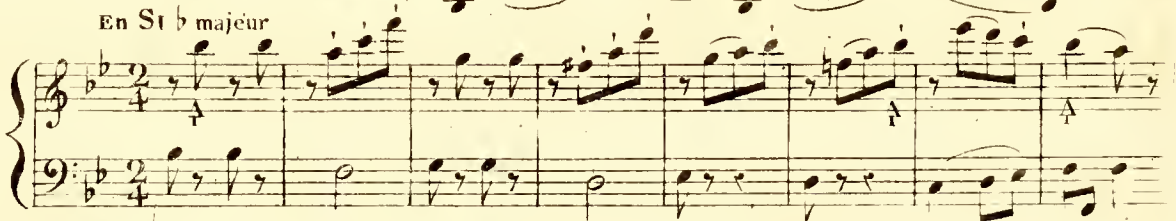


Andante.



En Si b majeur

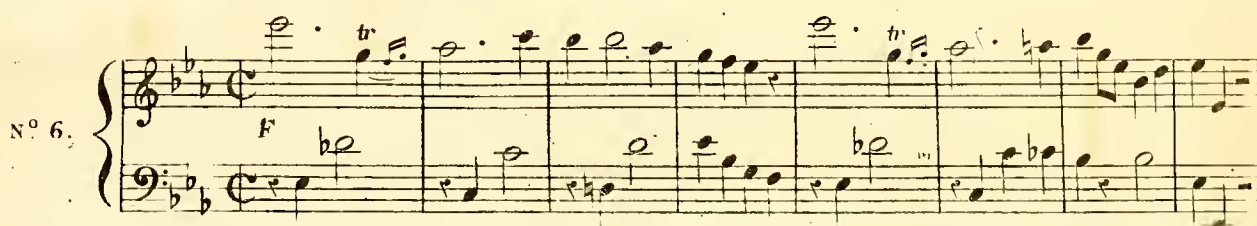
Allegro.



En Mi Bemol majeur.



Parvenu au **MODE DE MI $\flat$** , on doit toujours se servir de la Petite Clef pour faire le **Si $\flat$**  dans la deuxième octave, surtout dans les Gammes liées. C'est pourquoi on ne rencontrera plus ce **SIGNE  $\Delta$**  sur cette note. Quant au **LA $\flat$**  il est de rigueur de ne le faire jamais qu'avec la petite Clef; on ne mettra pas non plus de signe sur cette note.





En Ut mineur relatif de Mi b majeur.

Two staves of musical notation in B-flat major, 4/4 time. The first staff contains a melody with a fermata on the final note. The second staff contains a harmonic accompaniment with sustained chords.

Grazioso.

Piano introduction in B-flat major, 6/8 time. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a more melodic line with grace notes. The tempo marking "Grazioso." is present.

First system of the piano piece, measures 1-8. It features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand with grace notes.

Second system of the piano piece, measures 9-16. The musical texture continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line in the right hand.

Third system of the piano piece, measures 17-24. The piece continues with the established eighth-note accompaniment and melodic line.

Fourth system of the piano piece, measures 25-32. The final measures of the piece, ending with a double bar line.



Allegretto.

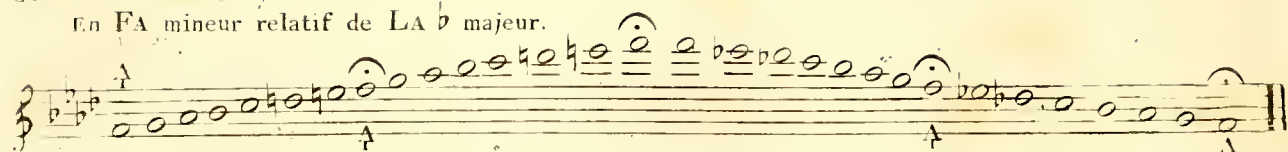
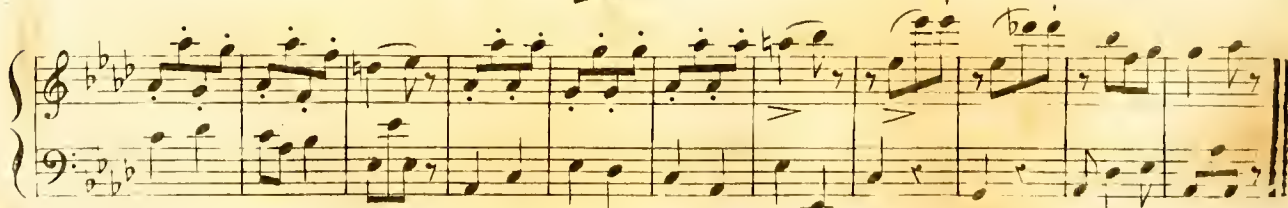
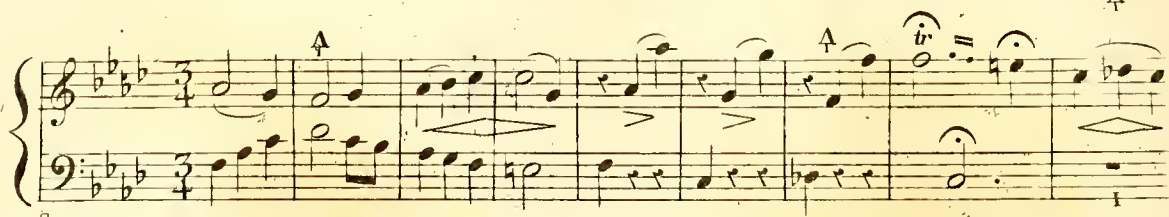
Handwritten musical score for a piece titled "Rondo Allegretto". The score is written on ten systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings throughout, including "p" (piano), "f" (forte), and "Rf." (ritardando). The score concludes with a double bar line.

## En LA Bémol majeur

Nº 7.

Rf.

1030

En FA mineur relatif de LA  $\flat$  majeur.Poco  
lento.

Allegretto

En LA  $\flat$  majeur.



En RE  $\flat$  mineur

N<sup>o</sup> 8. Moderato.

(N<sup>o</sup>)

(N<sup>o</sup>) La Double CLEF de FA est très essentielle dans ce mode, pour couler les gammes; au reste comme peu de personnes ont cette DOUBLE CLEF, nous avons eu soin dans les leçons en RE  $\flat$  et SI MINEUR, de ne mettre aucun passage qui la nécessite.



En Si mineur relatif de RE  $\flat$  majeur.

Andantino

Fz.

En RE <sup>2</sup> majeur.

*Moderato.*

The musical score is written for a piece in E-flat major (2 flats). It consists of six systems of staves. The first system is marked 'Moderato.' and has a tempo of 2. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of two flats, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '>'. The piece concludes with a double bar line.

Sous quitterons ici les MODES BEMOLISES, pour ne pas nous enfoncer dans un labyrinthe de modulations.

## En LA Majeur.

N<sup>o</sup> 9  
Moderato

Tres marqué et avec beaucoup d'égalité.

Nous répéterons ce qui a déjà été dit, qu'il ne faut faire ni DIEZE ni BÉMOL dans la première octave sans le secours de petites CLEFS.

En FA mineur relatif de LA majeur. (N<sup>o</sup> 10)

Andante.

(N<sup>o</sup> 10) La DOUBLE CLEF de FA est encore très essentielle dans ce mode dans la gamme ascendante où le MI succède au RE. Dans les notes soutenues, on prendra la petite clef de FA pour hausser cette note qui est ordinairement trop basse.





En LA majeur.

Allegro.



(N<sup>o</sup>) On ne se servira point de la CLEF de SOL  $\text{♩}$  dans les deux 1<sup>res</sup> mesures; ce passage fait avec le doigté de SOL DIEZE sans CLEF est infiniment plus juste et plus facile. La raison en est démontrée à la fin de cet ouvrage. Dans les diverses tablatures de semi-tons altérés, les deux premières mesures de la 2<sup>me</sup> reprise sont dans le même cas. Pour les faire avec facilité et justesse; on ne fera point UT naturel pour SI  $\text{♩}$  on agitera seulement le 3<sup>me</sup> doigt du poignet d'en bas.



En Mi majeur. (N<sup>o</sup>)

The musical score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), indicating the key of A major. The time signature is common time (C). The score is divided into several systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The melodic line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

N<sup>o</sup> 10.  
Risoluto.

Fin.

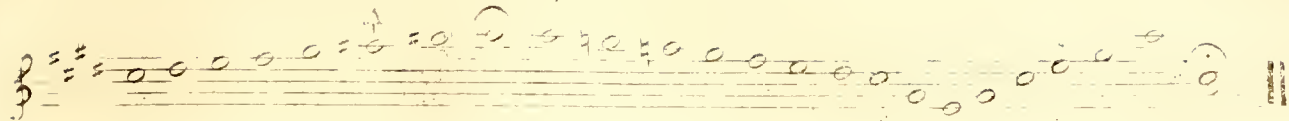
RF.

D.C.

(N<sup>o</sup>) Parvenu au MODE de Mi (quatre #) on doit se servir exclusivement de la CLEF de SOL, tant dans la première octave que dans la 2<sup>me</sup> à l'exception des cas, où comme dans la leçon précédente, le SOL est agité avec le LA naturel

En Ut = mineur relatif de Mi majeur

103



## En Mi majeur.

Allegro  
assai.

(N<sup>o</sup>) Dans les traits où le Mi # suit et succède un Fa #, il faut avoir soin de tenir la CLEF de Fa (ou Mi #) ouverte, en sorte qu'on n'a qu'un seul doigt à remuer qui est le troisième, ce qui facilite singulièrement ce genre de trait.



En SI majeur. N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> II.  
Moderato.

(N<sup>o</sup>) Parvenu au mode de SI  $\sharp$ , tous les EA  $\sharp$  doivent être faits avec la CLIF DU POUCE. Ainsi le signe  $\Delta$  devenant inutile on ne le placera plus sur les LA.



En SOL mineur relatif de SI Majeur

Andante.

(\*) La Cadence de l'UT DOUBLE DIÈZE est la même que celle de RÉ NATUREL avec le MI BEMOL.

Voyez la TAB. GÉNÉRALE DES CADENCES, sur le RÉ Cadence mineure.

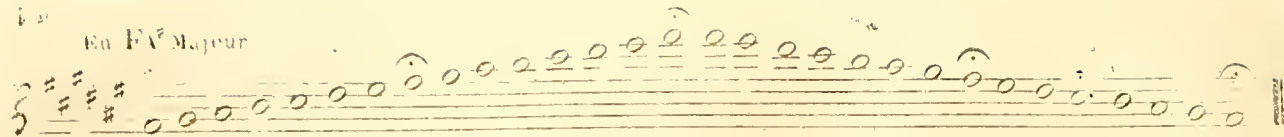
## En Si Majeur

tutto.



Trio.



Fa FA<sup>♯</sup> Majeur

(N<sup>o</sup>) Il est également nécessaire dans cette leçon, d'avoir le 3<sup>e</sup> doigt du poignet d'en bas sur la CLEF de FA ou MI<sup>♯</sup>. la raison en a été donnée au 3<sup>e</sup> morceau, du N<sup>o</sup> 10, ci-devant.

N<sup>o</sup> 12.

(N<sup>o</sup>) Pour suivre la marche établie dans ces leçons, le premier morceau en FA<sup>♯</sup> devrait être suivi d'un 2<sup>e</sup> morceau en RE<sup>♯</sup> Mineur relatif de FA<sup>♯</sup> Majeur; mais ce mode n'étant nullement usité, il est inutile de s'appesantir dessus.



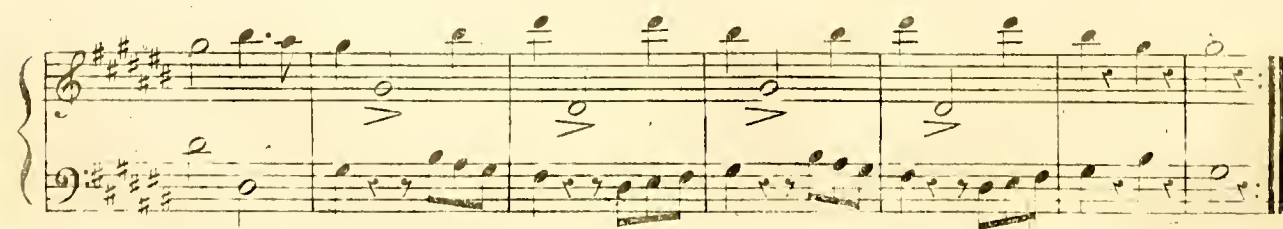
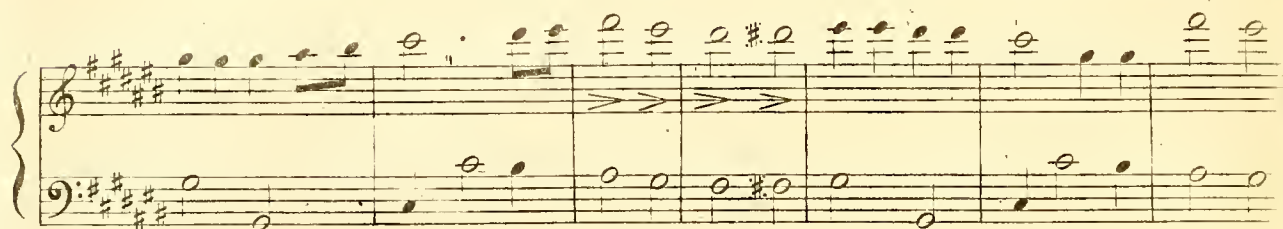
Allegro  
non troppo.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro non troppo.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.



En UT  $\sharp$  Majeur.

Fieramente.

N<sup>o</sup> 13.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like '>' (accent). The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

FIN DES LEÇONS DE SOLFÈGE  
ET DE LA PREMIERE PARTIE.



## DEUXIEME PARTIE.

### ARTICLE PREMIER.

#### Collection d'Airs connus.

Et autres morceaux choisis dans les ouvrages des grands maitres.

Arrangés en Duo pour deux Flûtes.

N<sup>o</sup> I.  
Andantino  
soave.

1<sup>re</sup> Flûte.

2<sup>me</sup> Flûte.

Poco F



N° 2.  
Andante.

Des Visitandines.

A musical score for a piano piece titled 'Des Visitandines' (N° 2, Andante). The score is written for piano (p) and consists of seven systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The music features a variety of textures, including single-note lines, chords, and arpeggiated figures. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *sf* (sforzando). The score concludes with a double bar line.

N° 3.

All. gro

Poco agitato.

Delle nozze di Figaro.

Rit.

Rit.

p

Cres.

p

Cres.

Fin

Fz.

Fz.

Fz.

D C

Jusques au  
mot fin.



N.º 4.  
Andante  
ma lento.

Delle nozze di Figaro.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante ma lento'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mf*, *fz*, and *ff*. The notation includes many slurs, ties, and accidentals, indicating a technically demanding piece. The title 'Delle nozze di Figaro' is written above the first system, and the number 'N.º 4' is written to the left of the first system. The tempo marking 'Andante ma lento' is written to the left of the first system. The score is written in a single system, with the piano part and the vocal part (if any) written on the same staves.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The sixth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The eighth system is marked 'Coda.' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The page is numbered '30' at the bottom center.

*p*

*Fz*

*Fz.*

*Coda.*



Nº 5.  
Andantino.

Del Signor Mengozzi.

The musical score is for a piece titled "Nº 5. Andantino." by "Del Signor Mengozzi." It is written for piano in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The score is organized into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Andantino." The piece begins with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *Fz.* (forzando), *F.* (forte), and *Dol.* (dolce). There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a repeat sign in the final measure.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system has a single staff with a melody line. The lower system has two staves for piano accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs.

N° 6.

Andante.

Della Molinara.

Fz.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system has a single staff with a melody line. The lower system has two staves for piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F-sharp) and a 6/8 time signature. It features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *fz* (forzando) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs.



N<sup>o</sup> 7.  
Andante  
quasi All.<sup>to</sup>

d'Haydn. *RF.*

*Dol.* *RF.*

*Dol.* *Cres.*

*tr.*

*F.*

*p* *Cres.* *Fz.* *I*

*Fz.* *Fz.* *p* *Cres.*

*p* *Cres.*

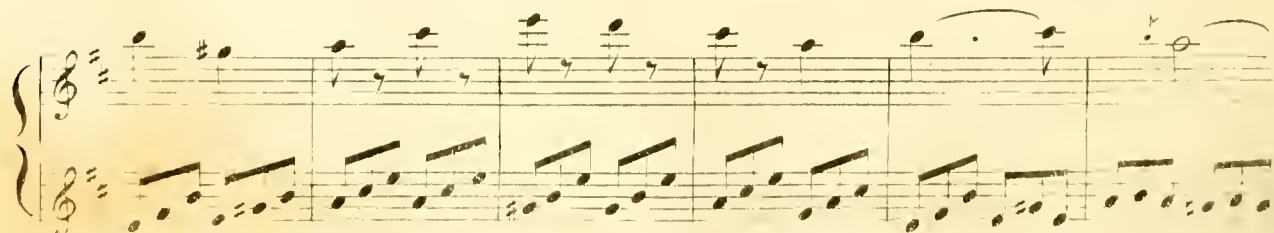
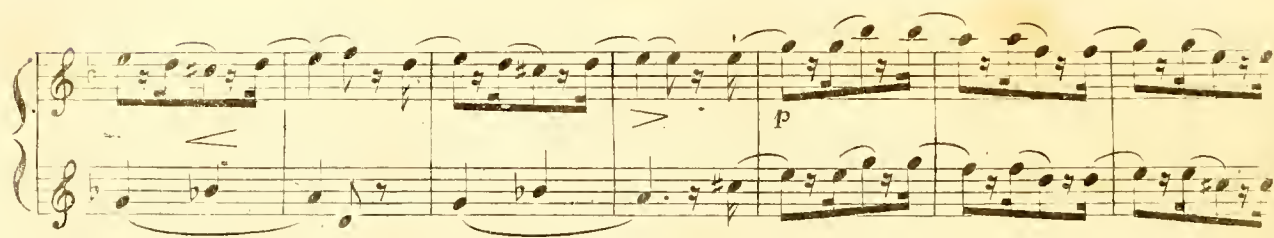
This is a handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings. The score is written in a single key signature with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Key markings and instructions include:

- Rf.** (Ritardando) and **f** (forte) in the third system.
- Fz.** (Forte) and **tr** (trills) in the fourth system.
- Cres.** (Crescendo) and **f** (forte) in the seventh system.
- P** (Piano) and **P<sub>3</sub>** (Piano) in the seventh system.
- F** (Forte) and **F<sub>3</sub>** (Forte) in the eighth system.

The score concludes with a double bar line and the number 50 at the bottom center.



N° 8.  
Andante.



N° 9. +

Allegro.

Musical score for N° 9, Allegro, in D major and 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with slurs. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line in the fifth system.

N° 10.

Grazioso.

Gavotte d'Arnide.

Fz.

Musical score for N° 10, Gavotte d'Arnide, in D major and common time. The score consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, featuring half and quarter notes with slurs. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line in the second system.



RE. Fz.

Fin.

D.C.

N<sup>o</sup> II.  
Andantino.

O ma tendre musette.



N° 12.  
Allegro  
poco Vivace.

De l'Épreuve villageoise.

1<sup>re</sup> Fois. 2<sup>de</sup> Fois.

N° 13.  
Andante.

De Richard cœur de Lion.

N<sup>o</sup>. 14.  
Allegretto.

Le Pandango.

fp sf

rf. p rf.

N<sup>o</sup>. 15.  
Allegretto.

Loure.  
De Viotti.

> > > > > >



Nº 16.

Andante.

De l'Opera comique.

Musical score for N° 16, Andante. The score is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'De l'Opera comique.' and consists of five staves of music.

Nº 17.

Poco lento.

Musical score for N° 17, Poco lento. The score is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has three flats (Bbb) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Poco lento.' and consists of two staves of music.



First system of a piano score. It consists of two staves. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and occasional rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Nº 18.  
Allegretto  
quasi Andante



Second system of the piano score, continuing the piece. It maintains the same two-staff structure and musical style as the first system, with a focus on rhythmic patterns and harmonic support.



Third system of the piano score. The notation continues with similar melodic and harmonic elements, showing a progression of the musical ideas.



Fourth system of the piano score. The musical texture remains consistent, with the upper staff carrying the primary melodic line and the lower staff providing accompaniment.



Fifth system of the piano score, the final system on this page. It concludes the musical phrase with a final cadence. A small number '6' is visible above a measure in the upper staff.



N<sup>o</sup> 19

Andante.

Bocage que l'aurore.

This musical score is for a piece titled "Bocage que l'aurore" (No. 19), marked "Andante". It is written for piano and features a melody in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is organized into seven systems, each with a grand staff. The melody in the right hand is characterized by long, flowing lines with occasional grace notes. The left hand accompaniment consists of dense, repeated eighth-note patterns, often grouped with slurs. A "Rit." (Ritardando) marking appears in the fifth system. The piece concludes with a double bar line in the seventh system.

N<sup>o</sup> 20.

Andante.

De la Caverne.

ad lib.

Fz.

(N<sup>o</sup>.) Les numeros suivants sont notés dans le bas de l'instrument pour faire valoir la beauté des sons dans le grave de la Flûte.

N<sup>o</sup> 21.

Sons pleins.

Charmante Gabrielle.

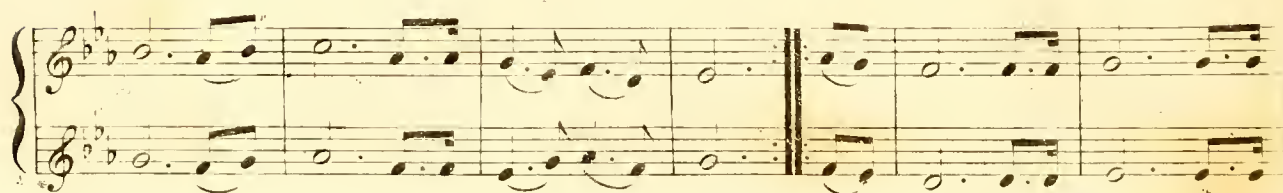
tr

Des Mysteres d'Isis.

N<sup>o</sup> 22.

Andante:

Sostenuto.





N<sup>o</sup> 23.

Lento.

Bien soutenu.

Le même.

Sous pleins.

(N<sup>o</sup>!) Le but de cette collection de morceaux connus, étant plutôt de servir de récréation que d'étude, après les leçons de Solfège, nous nous en tiendrons au MODE de MI  $\flat$  MAJEUR, pour ne pas entrer dans des TONS trop difficiles.



## ARTICLE 2.

## Six Sonates méthodiques et progressives.

All<sup>o</sup> non troppo.I<sup>a</sup>  
SONATA.

The musical score for Sonata I consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for piano, with the right hand playing a melody and the left hand providing harmonic support. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings like 'Dol.' (Dolce). The score is written in G major, 2/4 time, and is marked 'All<sup>o</sup> non troppo.'

(N<sup>d</sup>) Pour établir une différence positive entre la 7<sup>me</sup> dominante, et les autres 7<sup>mes</sup> nous l'avons désignée par *Toto solo*.



ANDANTE  
Cantabile.

The musical score consists of six systems of grand staves. The first system is marked 'ANDANTE Cantabile.' and includes the tempo markings 'Dol.' and 'Poco'. The second system features 'Fz.' (Forzando) markings. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked 'Ad libitum.' and includes 'Fz.' markings. The fifth system features a 'tr' (trill) marking. The sixth system concludes with a 'p' (piano) marking and a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-7 throughout the piece.



RONDO  
Allegro  
Poco assai.

This musical score is for a Rondo in G major, marked 'Allegro Poco assai'. It is written for piano (left hand) and violin (right hand). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of six systems of music. The piano part is characterized by a continuous, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with triplets and slurs. The violin part features a melodic line with many slurs, trills, and grace notes, creating a lively and ornate texture. The piece concludes with a double bar line in the sixth system, followed by a few final notes in the piano part.



Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The fourth system includes a section labeled "Minore." with a key signature change to one flat (Bb).



All<sup>o</sup> ma non troppo.2<sup>a</sup>  
SONATA.

Musical score for the 2<sup>a</sup> Sonata, All<sup>o</sup> ma non troppo. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features various musical notations including notes, rests, and fingerings. Performance markings include 'F' (forte), 'Dol.' (dolce), and 'Fz.' (fzando). The score ends with a double bar line and repeat dots.



A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The melody is in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also some handwritten annotations and markings, including a "Dol." (Dolce) marking and a diamond-shaped symbol. The score is written in ink on aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The piano accompaniment features a prominent bass line with many sixteenth and thirty-second notes, and a treble line with chords and single notes. The voice part has a melody with some grace notes and a final cadence. The score is labeled "The Rose Tree" at the top left and "R.F." in the center of the first system.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The bass line is simpler, with some notes marked with numbers 7, 6, 7, 9, 6, 7. The score is written on aged, yellowed paper.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with many beamed eighth notes, some with slurs. The bass staff contains a bass line with fewer notes, some with fingerings (3, 1, 6, 5, 6, 3, 6, 5, 2, 3) and a diamond-shaped ornament. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes various ornaments (flourishes) over several notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The paper is aged and yellowed.

[illegible]



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a "Tasto solo." instruction and dynamic markings like "F", "p", and "Dol."

The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff and the bass staff. The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system includes a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The sixth system concludes the piece with a treble staff and a bass staff.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a "Tasto solo." instruction and dynamic markings like "F", "p", and "Dol."



ADAGIO.

Dol.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'ADAGIO' and the dynamics include 'Dol.' (Dolce), 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'Cres.' (Crescendo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



RONDO  
Allegretto.

Con Grazia.

The musical score is written for piano and right hand. It consists of seven systems of staves. The first system is marked 'Con Grazia.' and 'Allegretto.' The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. The score is written for piano and right hand.



Handwritten musical score for a piece titled "Dol." in 3/6 time. The score is written on two staves, treble and bass. The treble staff contains a series of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and some slurs. The bass staff contains a series of whole notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and some slurs. The piece is marked "Dol." and "3 6".

[illegible]

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The music is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the bass line. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has two measures. The piano part features a melody with many slurs and ties, and the voice part has a simple melody. The score is written on a yellowed, aged paper.

A musical score for 'The Song of the Lark' by Robert Schumann. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the voice part starting on a whole note and the piano part starting with a half note. The second system shows the continuation of the piece, with the voice part starting on a half note and the piano part starting with a half note. The score is written in a clear, elegant style, with the piano part featuring many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a rapid, flowing accompaniment. The voice part is written in a more melodic style, with long notes and some grace notes. The overall mood of the piece is peaceful and contemplative.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano), *F* (forte). Fingerings: 6, 3, 6, 4, 3.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *F* (forte). Fingerings: 6, 3, 6, 4, 3.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano). Fingerings: 3, 6, 6, 6, 3, 6, 6, 5, 4.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *Fz* (forzando), *Dol.* (dolando), *Rit.* (ritardando), *Poco F* (poco forte). Fingerings: 1, 6, 3.

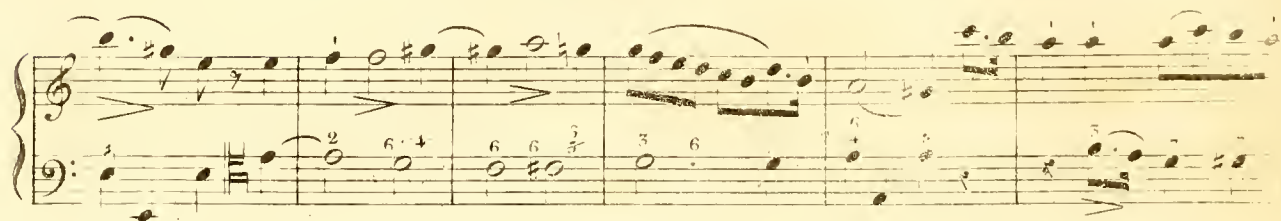
Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *Dol.* (dolando). Bass staff includes the instruction "3<sup>a</sup> Corda". Fingerings: 3, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 6.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *Gres.* (crescendo), *R* (ritardando). Fingerings: 6, 3, 6, 4, 3, 3, 6, 6, 6, 3, 6.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *R* (ritardando). Fingerings: 6, 3, 6, 4, 3, 3, 6, 3, 4, 3, 6.

3.  
SONATA.

All.<sup>o</sup> Affettuoso.





Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy, measures 1-4. The score is in 3/4 time, key of E-flat major. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a piano (p) dynamic and a melodic line. The left hand starts with a bass line. The score includes dynamic markings like 'p' and 'Del.' (Delicately). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a bass line. The melody is in treble clef and the bass line is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with slurs. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a treble clef and a bass clef. The second measure contains a treble clef and a bass clef. The third measure contains a treble clef and a bass clef. The fourth measure contains a treble clef and a bass clef. The score is written on a yellowed, aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of five measures. The piano part features a melody with eighth and sixteenth notes, and the voice part features a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the voice part.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The accompaniment features a simple bass line with some chords and a final cadence. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top of the page.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody consists of several measures, some with rests and some with notes. The notes are mostly eighth and quarter notes. There are some accidentals, including a flat and a sharp. The score is labeled "The Rose Tree" at the top. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The score is numbered 1 through 8.



This page of musical notation, numbered 142, contains seven systems of grand staves (treble and bass clefs). The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, featuring complex fingerings and dynamic markings. The notation includes various musical notes, rests, and articulation marks. Key markings include:

- Dynamic markings:** *F* (Fortissimo), *Rf* (Ritardando), and *Dol.* (Dolcissimo).
- Fingering:** Numbers 1 through 5 are used to indicate fingerings for specific notes.
- Articulation:** Trills (*tr*) and slurs are used to indicate specific playing techniques.

The piece concludes with a final system of notation, including a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 6, 5, 4, 7, 6, 3, 6, 1, 6, 4, 2.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The text "Mi en bas ou en haut." is written above the bass line in measure 5.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 2, 6, 7, 6, 4, 2, 6, 4, 2, 6, 4, 2. The text "Tasto Solo." is written below the bass line in measure 13.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The text "p" is written below the bass line in measure 18.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The text "p" is written below the bass line in measure 25.

## ROMANCE

Larghetto.

Musical score for "ROMANCE" in 3/4 time, marked "Larghetto." The score is in D major and consists of seven systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo marking "Larghetto." and the dynamic "Dol.". The fourth system includes the markings "Fin." and "Minore." above the staff. The final system includes the markings "D. C." and "al Maggiore." on the right side. The score features various musical notations including treble and bass staves, notes, rests, and fingerings.



POCO PRESTO.

*p* Scherzo.

Fz.

The musical score consists of seven systems of grand staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The piece is marked 'POCO PRESTO.' and 'p Scherzo.' with a 'Fz.' (Forte) dynamic marking. The notation is complex, with many slurs and ties, and includes some unusual markings like 'Fz.' and 'p'.



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and accents. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *Dol.* and *Cres.*. Fingering numbers 3, 6, 4, 5, 6, 4, 3 are visible.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f*. Fingering numbers 3, 6, 6, 5, 3, 1 are visible.

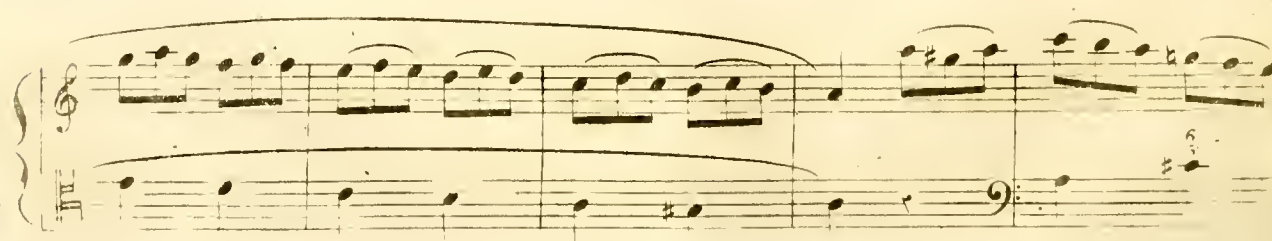
Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *p*. Fingering numbers 3, 6, 6, 4, 3, 6, 6, 4, 6, 4, 6 are visible.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f*. Fingering numbers 4, 5, 6, 3, 6, 4, 6, 7, 3 are visible.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f*. Fingering numbers 5, 6, 1, 1, 1, 1 are visible.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *p* and *f*. Fingering numbers 3, 6, 3, 6, 3 are visible.







First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The bass staff contains a bass line with various chords and single notes, including a 7# in the second measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a 6 in the first measure and a 6# in the second measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a 6 in the first measure and a 6# in the second measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes the marking "Sec." in the first measure and "p" in the second measure. The bass staff includes "p" in the second measure and "F" in the fourth measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes "p" in the second measure. The bass staff includes "p" in the second measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes a trill (tr) on the second measure. The bass staff includes a 3 in the first measure and a 6 in the second measure. Fingering numbers (6, 4, 3, 2, 1) are present throughout.



Fieramente.

4.  
SONATA.

The musical score consists of six systems, each with a piano (piano) and violin (violin) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *F* (forte), *Fz.* (forzando), *FF* (fortissimo), *FP* (fortissimo piano), and *Dol.* (dolce). The score also features fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs. The first system is marked *Fieramente.* and the second system is marked *Fz.*. The third system has *Fz.* and *F* markings. The fourth system has *Fz.* and *Fz.* markings. The fifth system has *Fz.* and *Fz.* markings. The sixth system has *FF*, *FP*, and *Dol.* markings.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp). The melody is in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part begins with a forte (f) dynamic marking. The melody is simple and catchy, with a repeating pattern of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords that support the melody. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano accompaniment, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "V" (forte) and "f". The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass, with a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The music is written in ink on aged, slightly yellowed paper. There are some corrections and markings, such as a large 'V' in the Treble staff and a '6' in the Bass staff. The lyrics are written below the staves.

*The Rose Tree*

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass, with a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The music is written in ink on aged, slightly yellowed paper. There are some corrections and markings, such as a large 'V' in the Treble staff and a '6' in the Bass staff. The lyrics are written below the staves.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The second system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The third system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The fourth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The sixth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The seventh system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The eighth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. The text "Tasto solo." is written below the sixth system.

Tasto solo.



This page contains seven systems of handwritten musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for piano, featuring seven systems of staves with treble and bass clefs. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, slurs, and dynamic markings (Fz.). Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



## CANTABILE.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in a key of one sharp (F#). It consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The tempo/mood is marked 'CANTABILE.' and 'Dol.' (Dolce). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Specific markings include 'Dol.' (Dolce) and 'Rf.' (Ritardando). The page number '154' is in the top left, and '1050' is at the bottom center.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'Rf.' (Ritardando). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

**RONDO**  
Moderato.

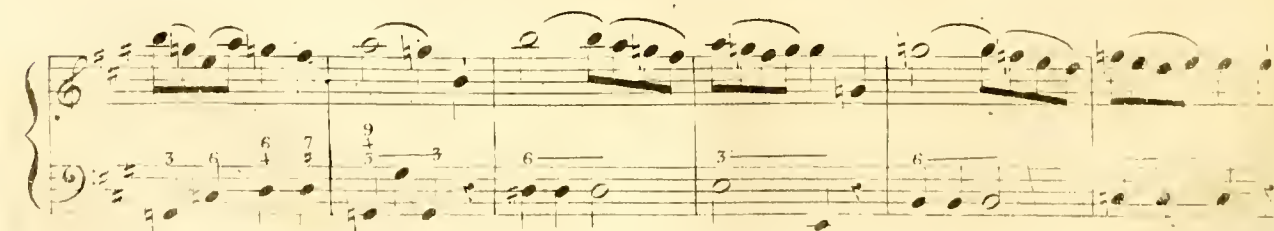
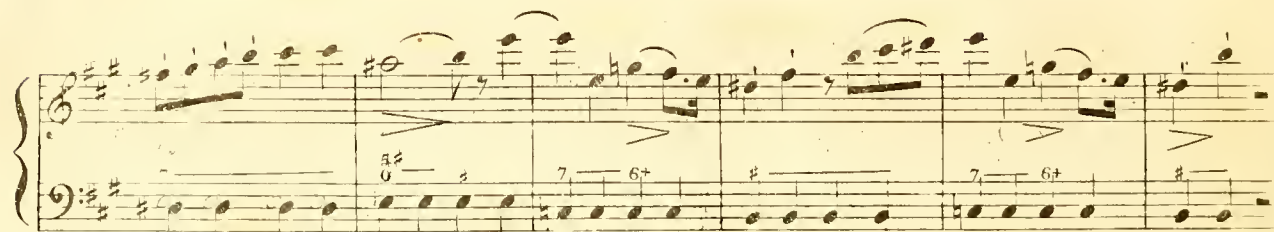
Second system of musical notation, measures 5-8. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked 'Moderato.' and 'Dol.' (Dolce). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music is in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The system concludes with the word 'Fin'.







First system of musical notation. Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a bass line with notes and rests, including a measure with a '6' above it. A 'Rf.' (Ritardando) marking is present in the second measure.



Second system of musical notation. Continuation of the sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand. The left hand continues with a bass line, including a measure with a '3' above it.



Third system of musical notation. Continuation of the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand includes a measure with a '3' above it and another with a '6' above it.



Fourth system of musical notation. The right hand has a trill ('tr') in the second measure. The left hand has a measure with a '6' above it and another with a '3' above it. Dynamics 'f' and 'p' are marked. The system ends with a 'Fz.' (Forte) marking.



Fifth system of musical notation. Continuation of the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand includes a measure with a '3' above it and another with a '3' above it. The system ends with a 'Fz.' (Forte) marking.



Sixth system of musical notation. Continuation of the sixteenth-note arpeggiated pattern. The right hand has a 'Rf.' (Ritardando) marking. The left hand includes a measure with a '3' above it and another with a '6' above it. The system ends with a 'D. C.' (Da Capo) marking.

Handwritten musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dynamic markings and other annotations include:

- f* (forte)
- Do1.* (first octave)
- Fz.* (fz)
- Rf* (ritardando)
- tr* (trill)
- Fz.* (fz)
- D.C.* (Da Capo)

Al<sup>o</sup> non troppo.

159

5.  
SONATA.

5.  
SONATA.

Dol.

Poco F

p





First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 6, 3, 7 are visible.



Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 6, 3, 6, 7, 9, 8 are visible.




Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 6, 6, 7, 6 are visible.



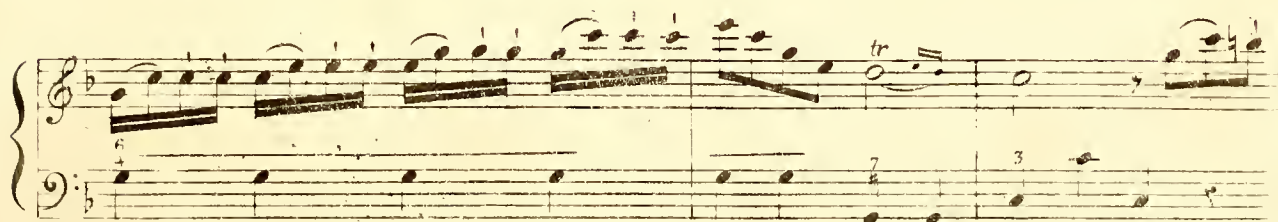
Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 7, 6, 6, 6 are visible.

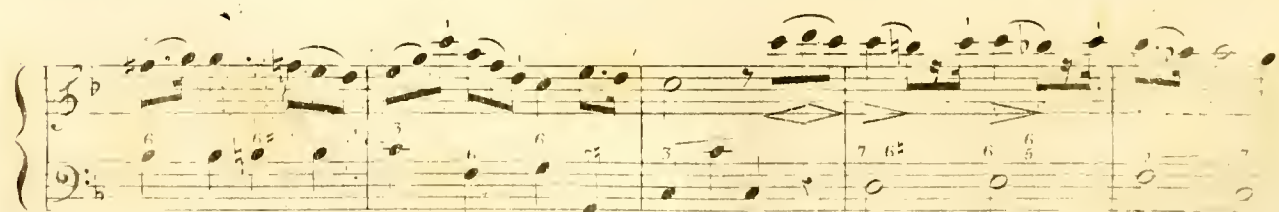
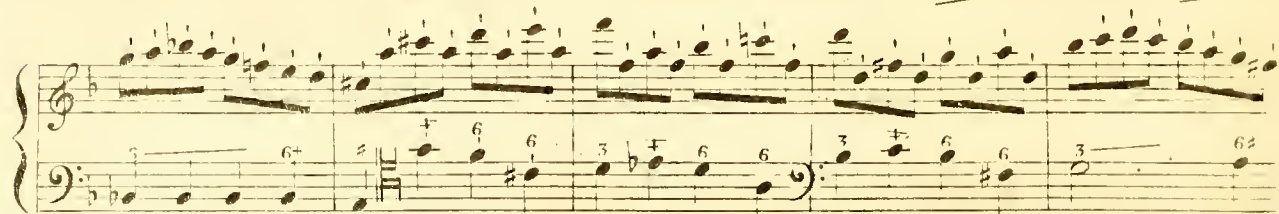


Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 6, 6, 3 are visible.



Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a crescendo hairpin and the marking *Poco F*. Bass staff has a crescendo hairpin and the marking *RF*. Fingering numbers 3, 8, 3, 6, 6 are visible.







Handwritten musical score, first system. Treble and bass staves. Treble staff contains complex melodic lines with many beamed notes and slurs. Bass staff contains a simpler accompaniment with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are present above the treble staff. A handwritten "tr" (trill) is visible above the first measure of the treble staff.

Handwritten musical score, second system. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with slurs and beamed notes. Bass staff continues the accompaniment. A handwritten "p" (piano) dynamic marking is present in the first measure of the bass staff. A handwritten "tr" (trill) is visible above the fourth measure of the treble staff.

Handwritten musical score, third system. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with slurs and beamed notes. Bass staff continues the accompaniment. A handwritten "tr" (trill) is visible above the fourth measure of the treble staff.

Handwritten musical score, fourth system. Treble and bass staves. Treble staff contains a dense melodic line with many beamed notes and slurs. Bass staff contains a simpler accompaniment with notes and rests.

Handwritten musical score, fifth system. Treble and bass staves. Treble staff continues the dense melodic line with many beamed notes and slurs. Bass staff continues the accompaniment with notes and rests.

Handwritten musical score, sixth system. Treble and bass staves. Treble staff continues the dense melodic line with many beamed notes and slurs. Bass staff continues the accompaniment with notes and rests. A handwritten "tr" (trill) is visible above the fourth measure of the treble staff.

Handwritten musical score, seventh system. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line with slurs and beamed notes. Bass staff continues the accompaniment with notes and rests. A handwritten "tr" (trill) is visible above the fourth measure of the treble staff.

## SICILIANA

Andante.

The musical score is for a piece titled "Siciliana" in 6/8 time, marked "Andante." It is written for piano in B-flat major. The score consists of seven systems of grand staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a whole note chord of B-flat and F. The melody in the treble is a series of eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system features a first ending marked "Fz." and a second ending marked "Fz." with a repeat sign. The fourth system introduces a key signature change to B-flat minor, indicated by the word "Minore." and a new treble clef. The fifth system continues the melody and bass line. The sixth system features a first ending marked "Fz." and a second ending marked "Fz." with a repeat sign. The seventh system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

POLACA  
Allegretto

The musical score is written for piano and consists of seven systems of grand staves. The time signature is 3/4 and the tempo is Allegretto. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics such as *p* (piano), *fp* (piano-forte), and *pizz* (piano-very-forte) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. There are also some markings like "Do!" and "13b".



This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and complex fingerings indicated by numbers 1-5 and 6+.

Key features and markings include:

- System 1:** Starts with a treble staff containing a series of slurs. The bass staff has a 3, then a 6, then a 6+.
- System 2:** Features a *fp* (fortissimo piano) dynamic in the treble staff. The bass staff has a 6, then a 6, then a 5, then a 6, then a 2, then a 6, then a 2, then a 6.
- System 3:** The bass staff has a 6+, then a 6, then a 5, then a 3, then a 6, then a 2.
- System 4:** Features a *Cres.* (crescendo) marking in the treble staff. The bass staff has a 3, then a 6, then a 6+, then a 6, then a 2+, then a 6.
- System 5:** The bass staff has a 6, then a 6, then a 7, then a 7, then a 7, then a 7.
- System 6:** Features a *F* (forte) dynamic in the treble staff. The bass staff has a 3, then a 6, then a 6, then a 7, then a 7, then a 7, then a 7.
- System 7:** The bass staff has a 6, then a 6, then a 6, then a 6, then a 6, then a 6, then a 6, then a 6.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a prominent bass line with a descending eighth-note pattern in the first system and a more active melody in the second system. The voice part is a simple melody with a few notes in the first system and a more complex melody in the second system.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bass line consists of a series of quarter notes, with some slurs and accents. The score is written in ink on aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems, each with four measures. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The piano accompaniment features a prominent bass line with octaves and chords. The voice part has a melody with various ornaments and a final flourish.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The voice part consists of a single melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the voice part.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The piano part features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern, and the voice part has a melody that is simple and easy to remember. The score is written in a clear, legible style, with the notes and rests clearly visible. The overall mood of the music is light and cheerful.

Musical score for "Jusques au mot fin." The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the Treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line and the text "D.C. Jusques au mot fin."

D.C.  
Jusques  
au mat  
fin.

All' con gusto.

6.  
SONATA.

6.  
SONATA.

Allegro con gusto.

The musical score is for a piano sonata, specifically the sixth sonata in Op. 10 by Frédéric Chopin. It is in G major and 3/4 time. The piece begins with a piano introduction, followed by a first theme marked 'f' (forte). The second theme is marked 'p' (piano) and features a 'Cres' (crescendo) and 'Dim' (diminuendo) section. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, Cres, Dim), articulation (accents, slurs), and fingerings. The piece concludes with a 'Dol.' (dolce) marking.



This page of musical notation, numbered 169, contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with 'tr'. Triplets are indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a double bar line and a 'p' (piano) dynamic marking. The bottom of the page is marked with the number '1030'.

1030

This page of handwritten musical notation, numbered 170, contains seven systems of music for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is characterized by dense, rapid passages, often using slurs and ties to indicate continuous movement. Fingerings are meticulously marked with numbers 1 through 7. Dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are indicated throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The handwriting is elegant and typical of 19th-century musical manuscripts. The page shows signs of age, including some staining and wear at the edges.





Andante.

THEMA  
on Variazioni

The musical score is written for piano and consists of a main theme and six variations. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante.'.

**THEMA**  
on Variazioni

**1. VAR.**

The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The main theme and variations are written for piano. The variations are marked '1. VAR.' and follow the same time signature and key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

2<sup>e</sup>  
VAR.

5<sup>e</sup>  
VAR.

1030



4<sup>c</sup>  
VAR.

Solo.

ALLEGRO.





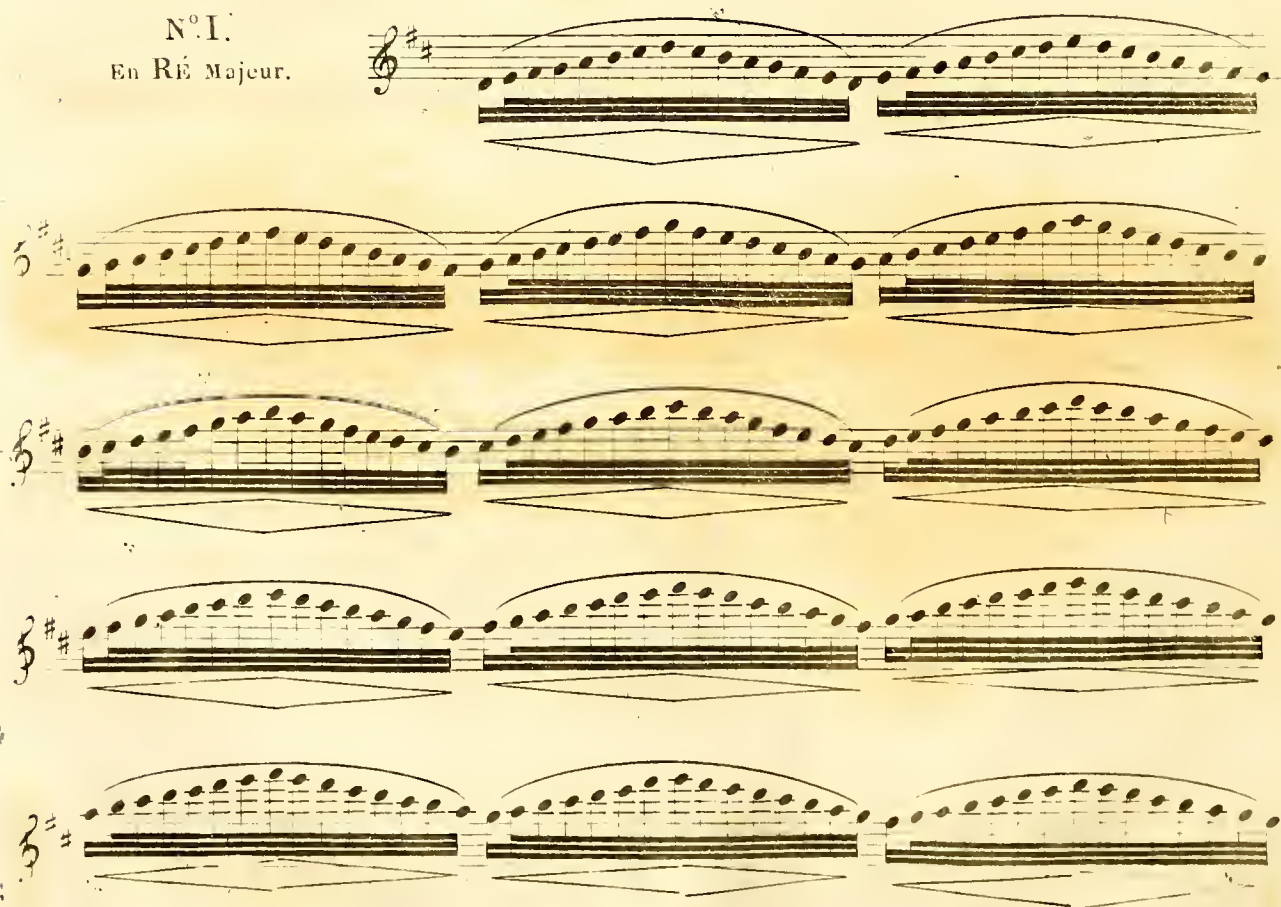
### ARTICLE 3.

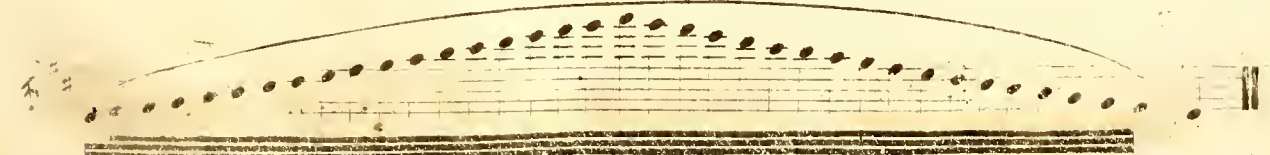
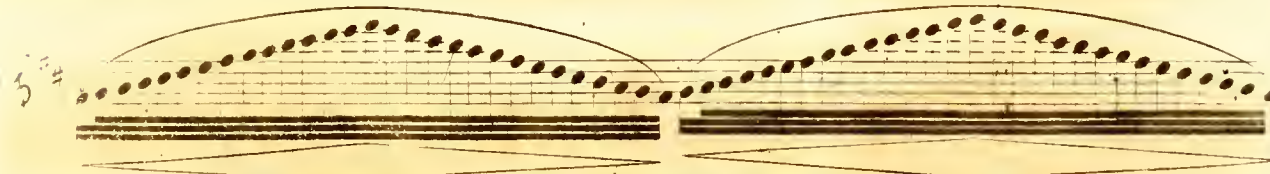
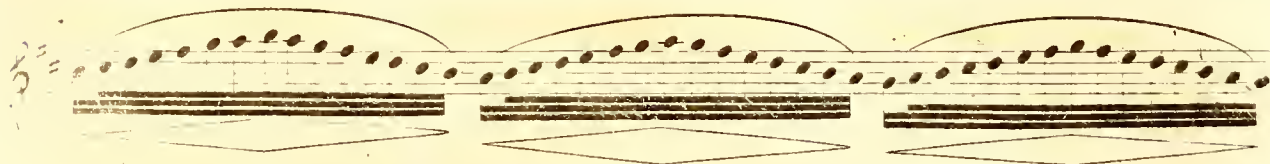
#### Exercices

propres pour obtenir beaucoup d'égalité dans les doigts,  
et de l'assurance dans l'embouchure.

On commencera d'abord modérément; on recommencera ensuite en pressant le mouvement aussi vite qu'on le pourra; mais en ayant soin d'observer très scrupuleusement de tirer le son net, et de passer toutes les notes avec la plus grande égalité.

N<sup>o</sup> I.  
En Ré Majeur.





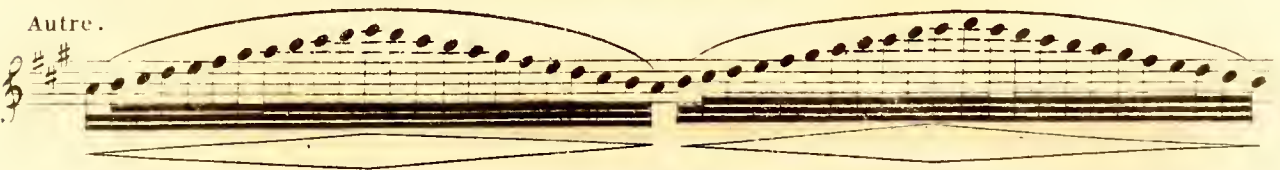


N<sup>o</sup> 2  
En LA, Majeur.

This section contains six systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is A major (two sharps). The notation includes various note values, rests, and slurs. The first five systems each have three measures, while the sixth system has a single long measure ending with a double bar line.

Autre.

This section contains two systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is A major (two sharps). The notation includes various note values, rests, and slurs. The first system has three measures, and the second system has three measures.



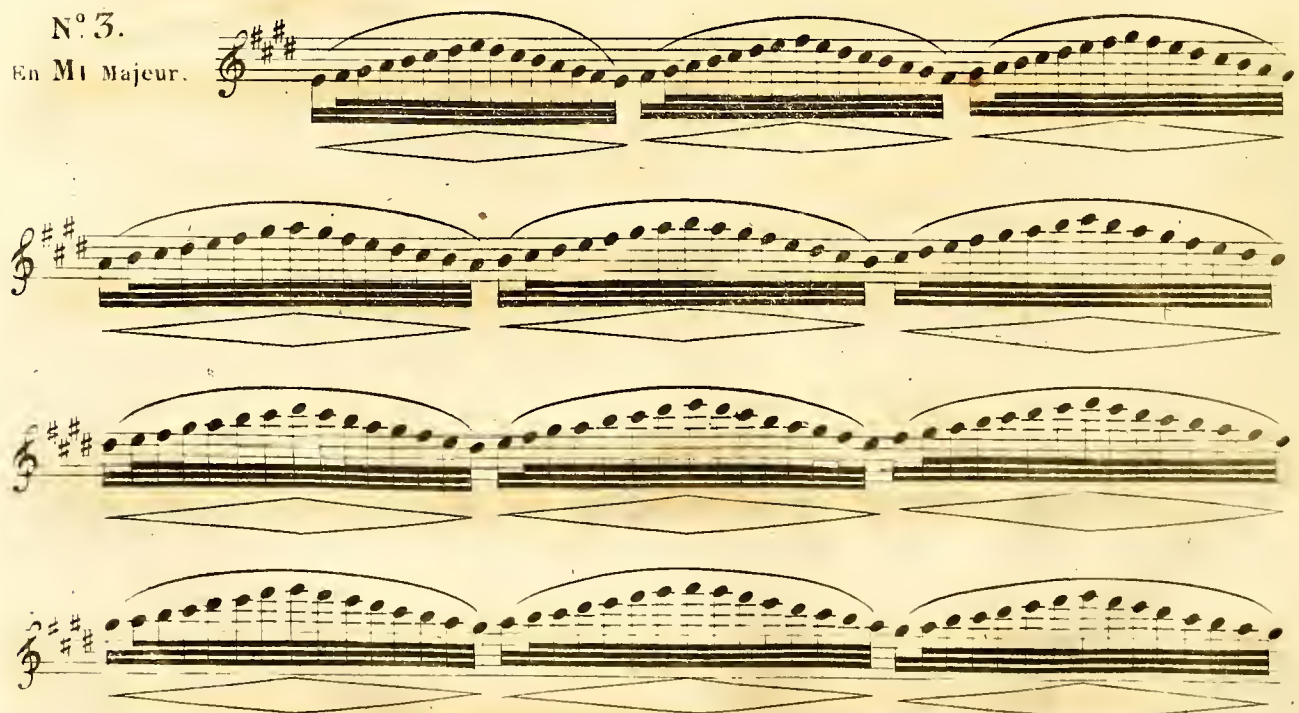


Autre.

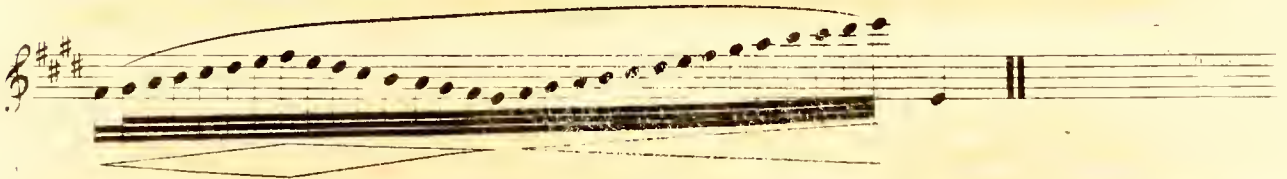
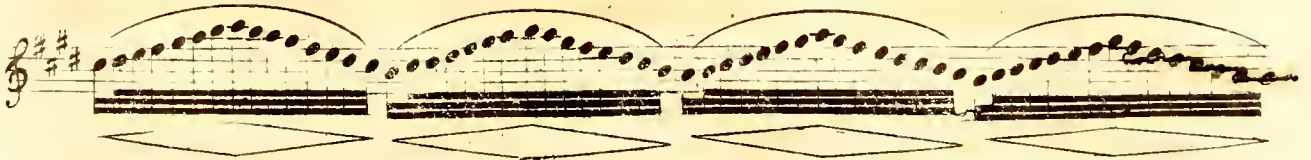


N° 3.

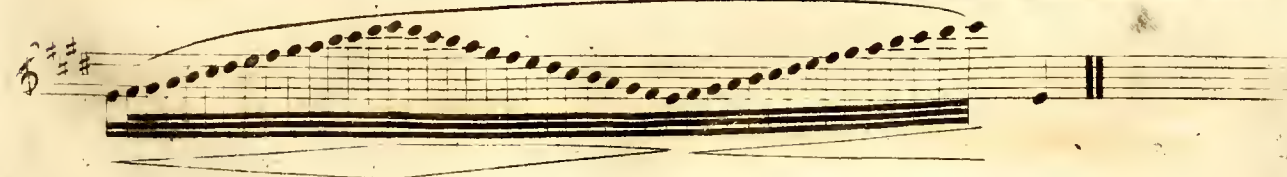
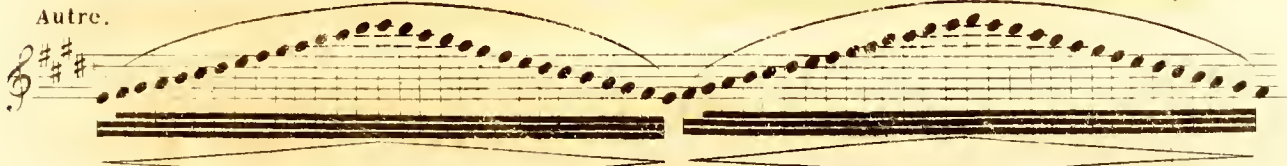
En Mi Majeur.







Autre.



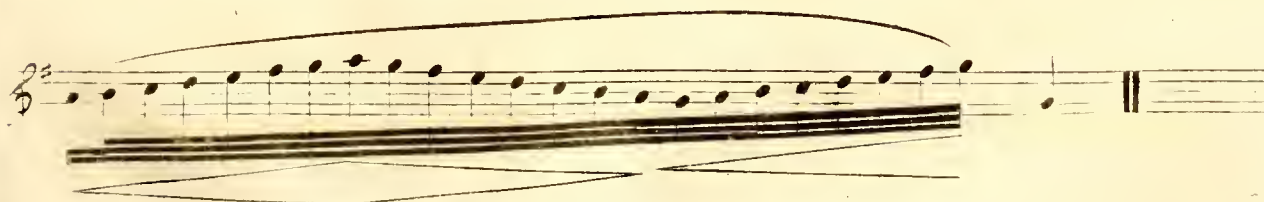
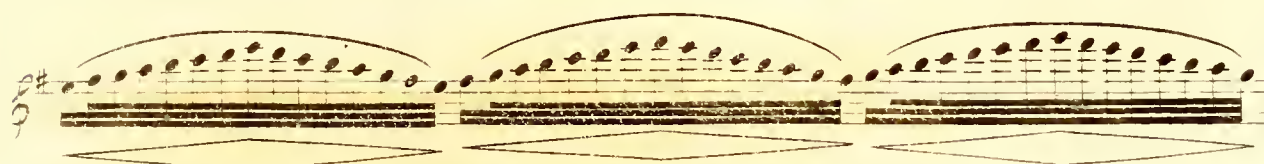
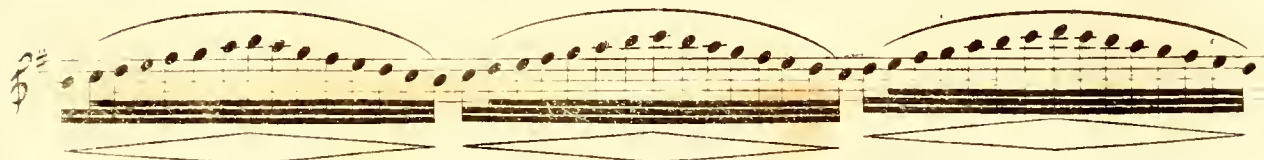
N<sup>o</sup> 4.

En Si Majeur.

The musical score is divided into two systems, each with four staves. The first system is for the right hand (RH) and the second is for the left hand (LH). Each system contains four staves of music, with the first staff of each system starting with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a series of ascending and descending eighth-note patterns, each phrase being enclosed in a large, stylized arch. The first system (RH) ends with a double bar line on the fifth staff. The second system (LH) also ends with a double bar line on the fifth staff. The notation is clear and legible, with a consistent style throughout.

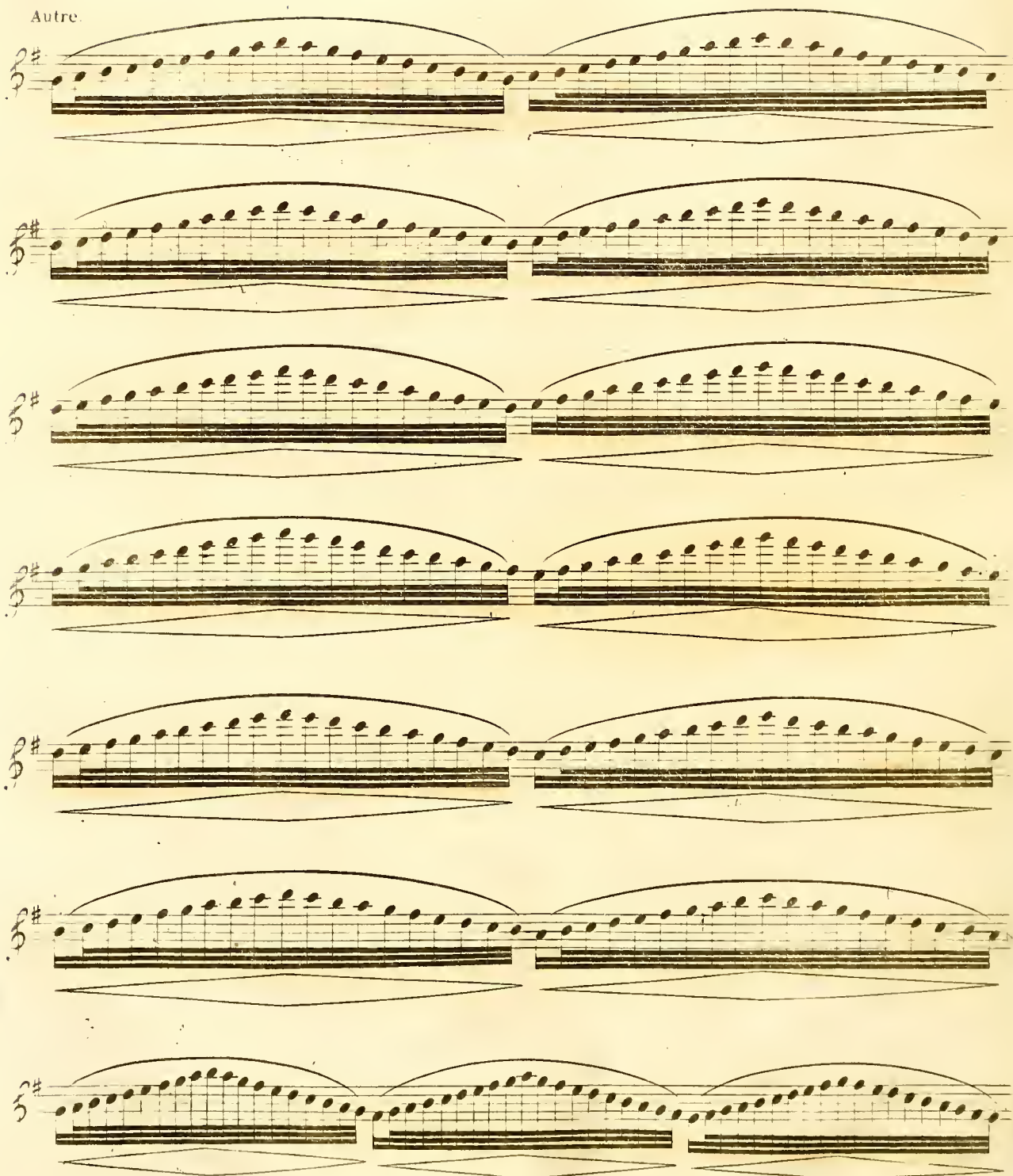


N<sup>o</sup> 5.  
En SOL Majeur.



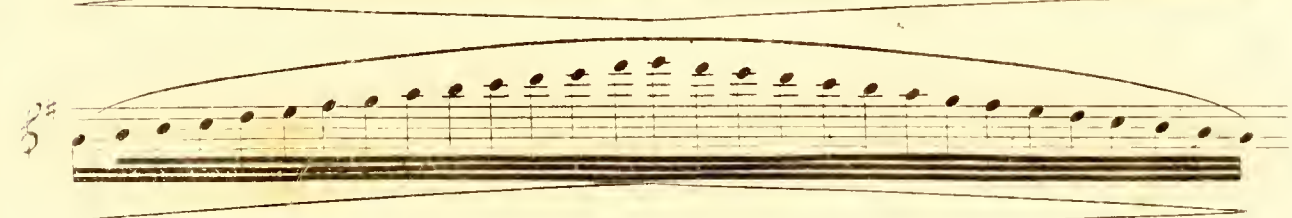
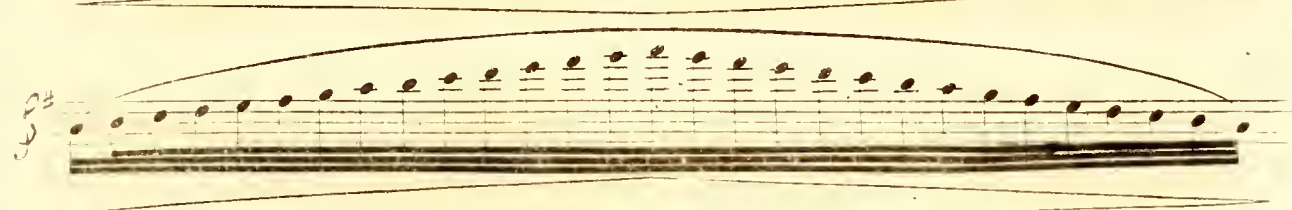
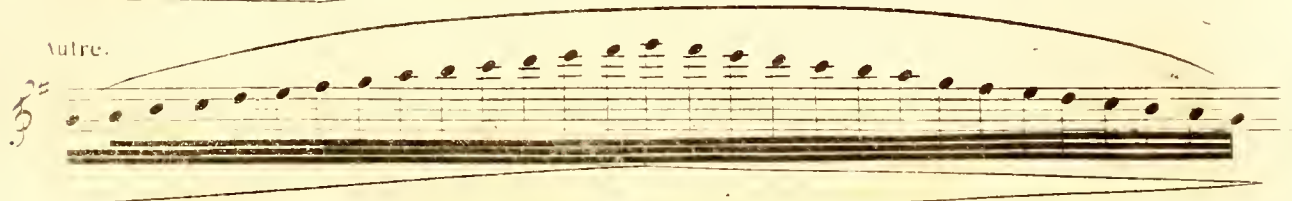


Autre.



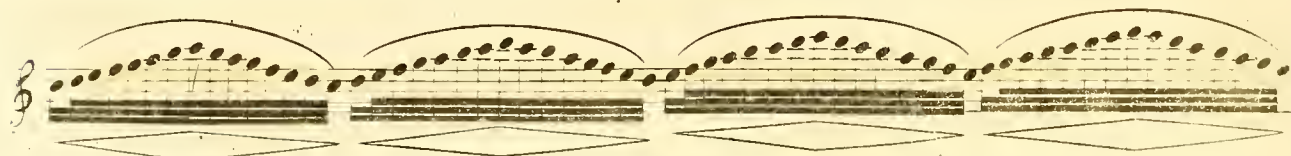


Autre.



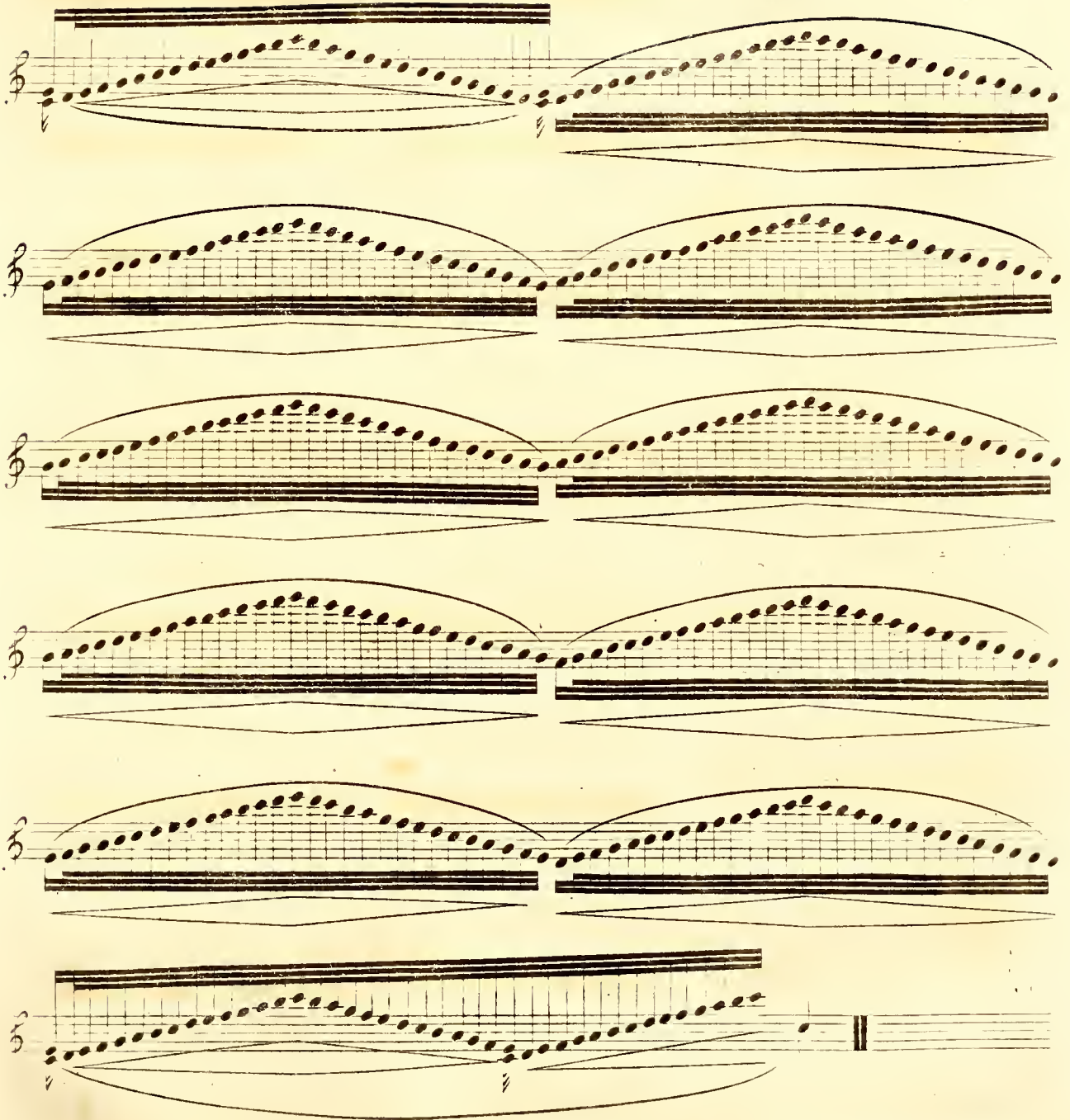
(N<sup>o</sup>) Dans l'exercice suivant l'Ut d'en bas n'y est que dans le cas où l'on aurait une patte l'Ut, sinon on commencera au deuxième groupe  $\Phi$ .

N<sup>o</sup> 6.  
En Ut majeur.

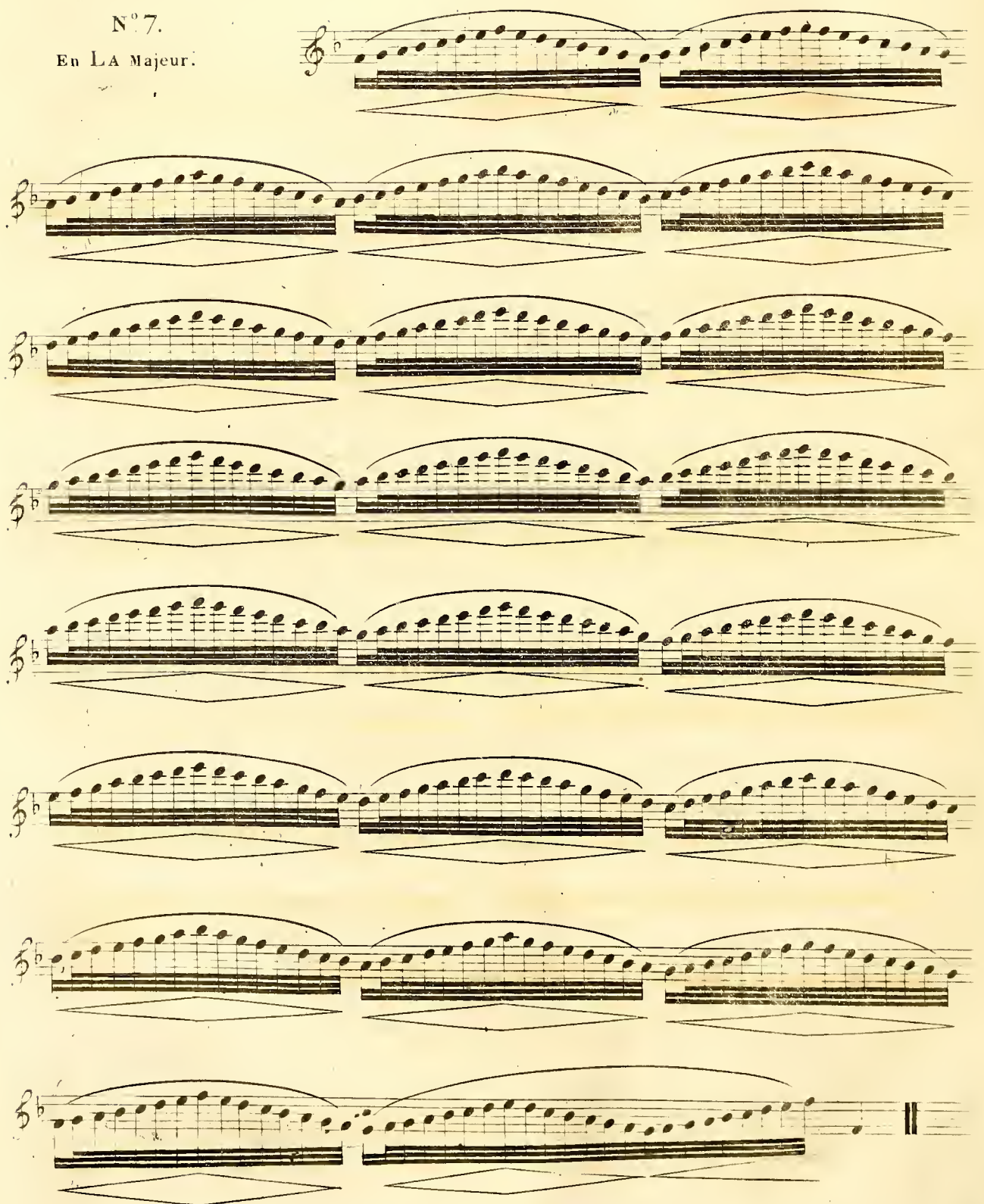




A. 111

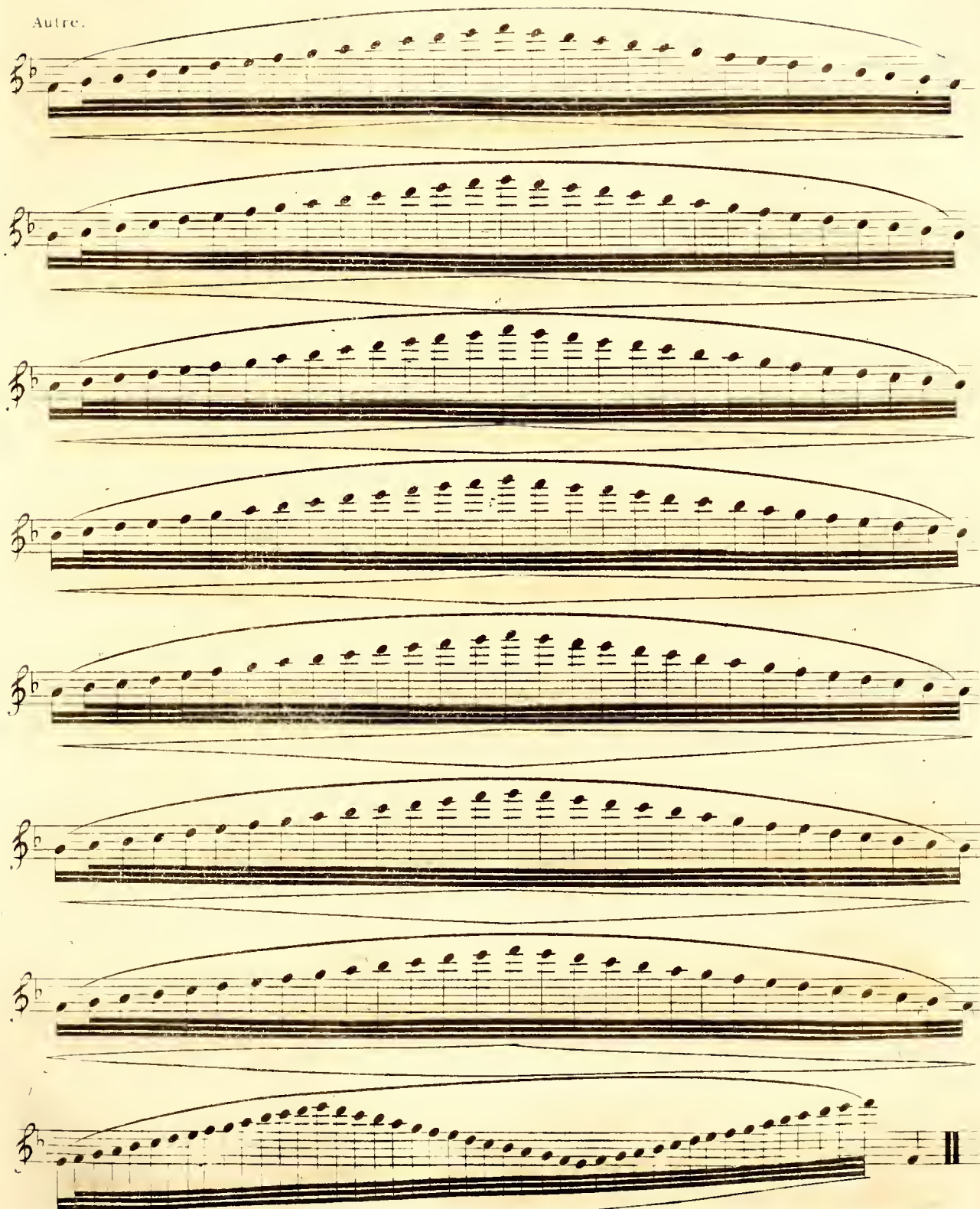


N<sup>o</sup> 7.  
En LA Majeur.



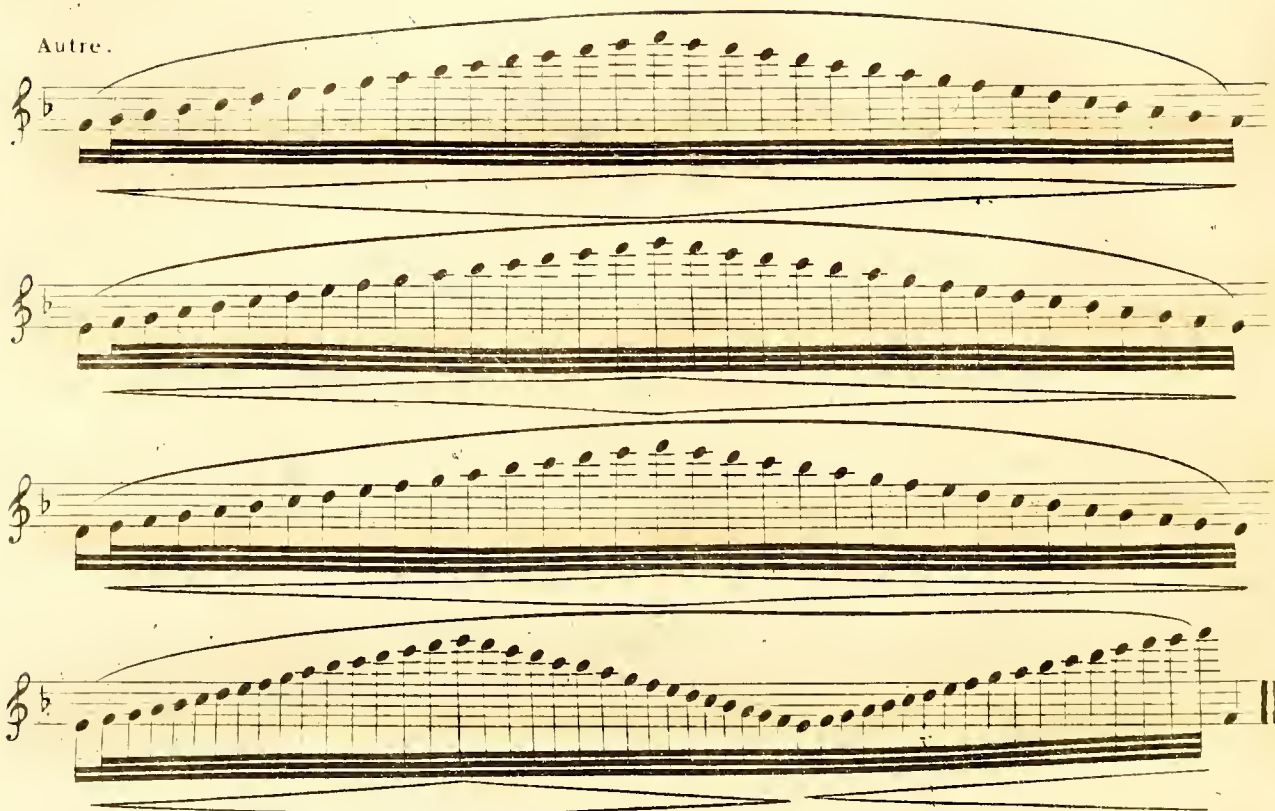


Autre.



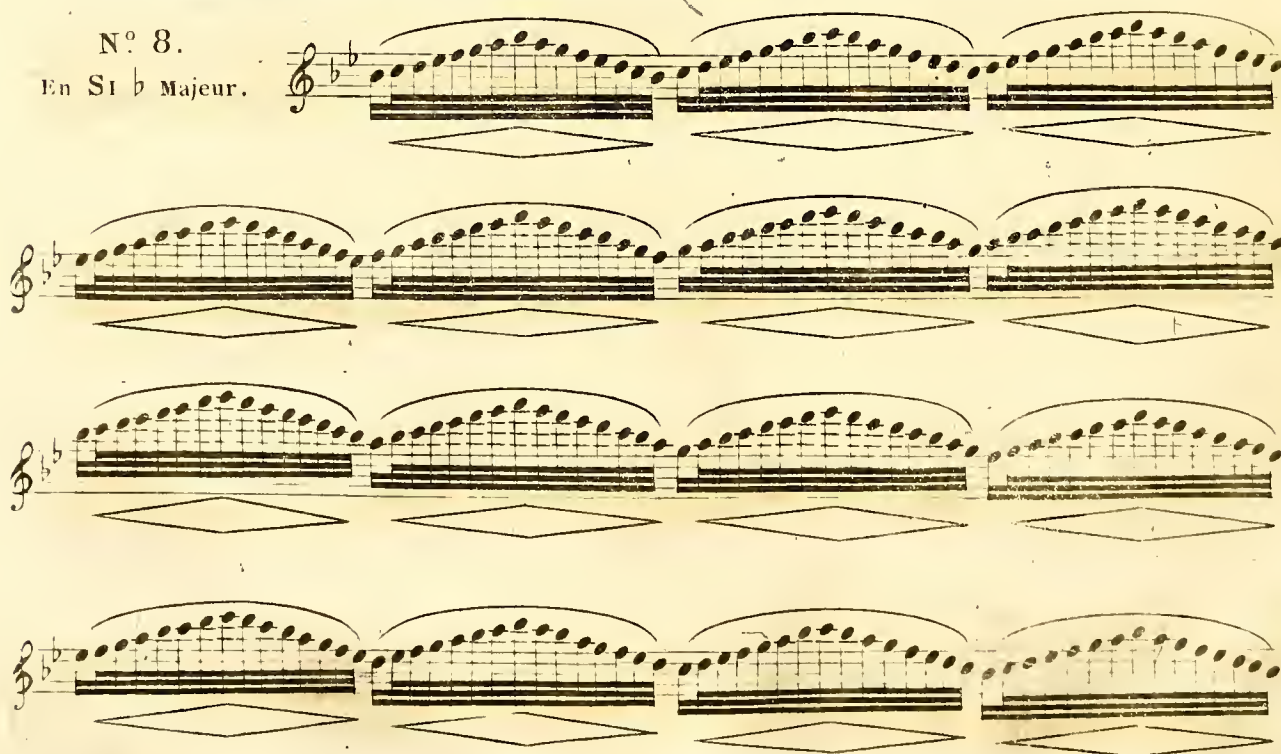


Autre.



N° 8.

En Si b Majeur.



Handwritten musical score on page 191, featuring eight staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of dotted notes, often grouped by slurs, suggesting a melodic line. Below each staff, there are diamond-shaped markings, possibly indicating fingerings or breath marks. The third staff is labeled "Autre." and the eighth staff ends with a double bar line.

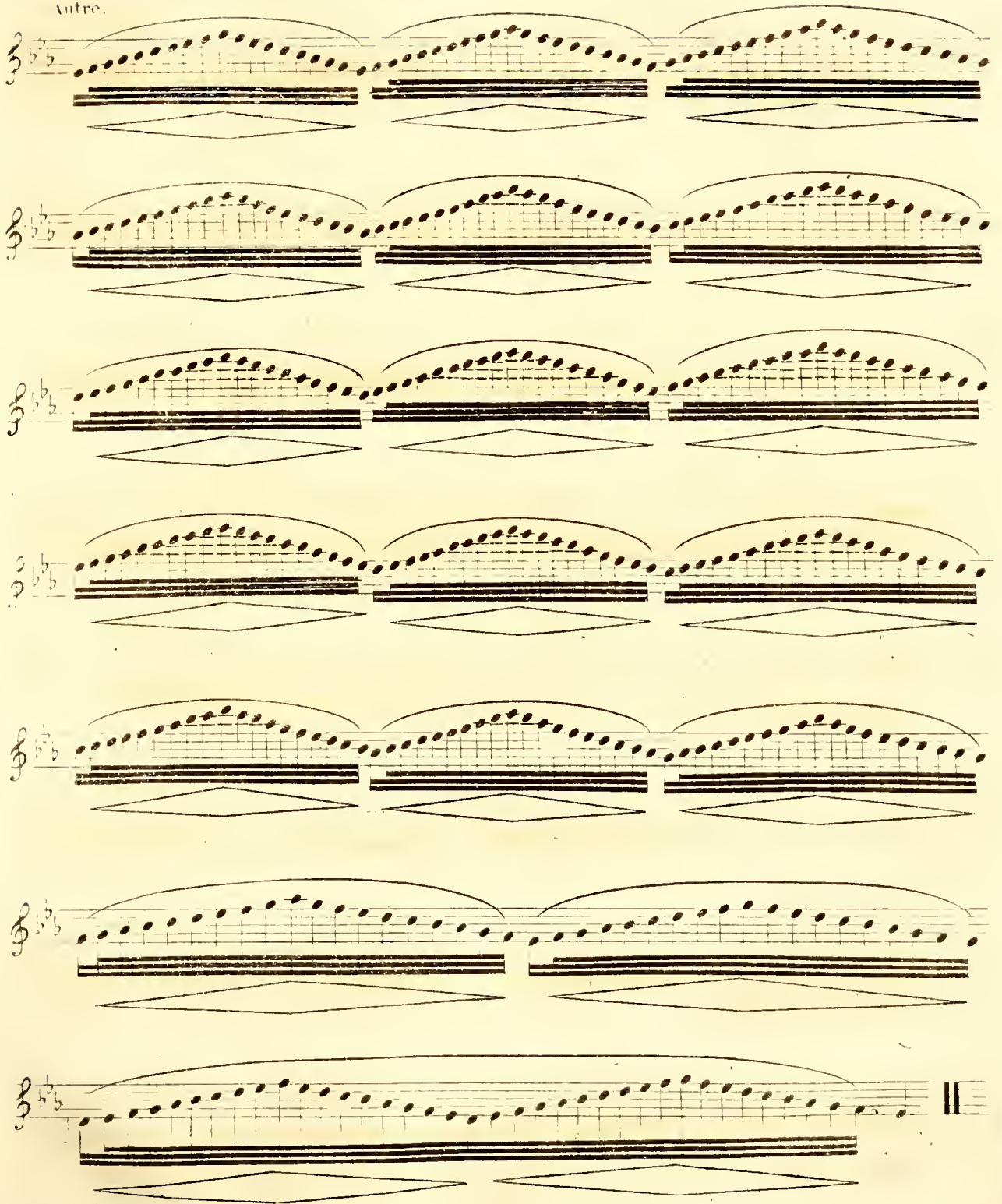


N<sup>o</sup> 9.  
En MI  $\flat$  Majeur.

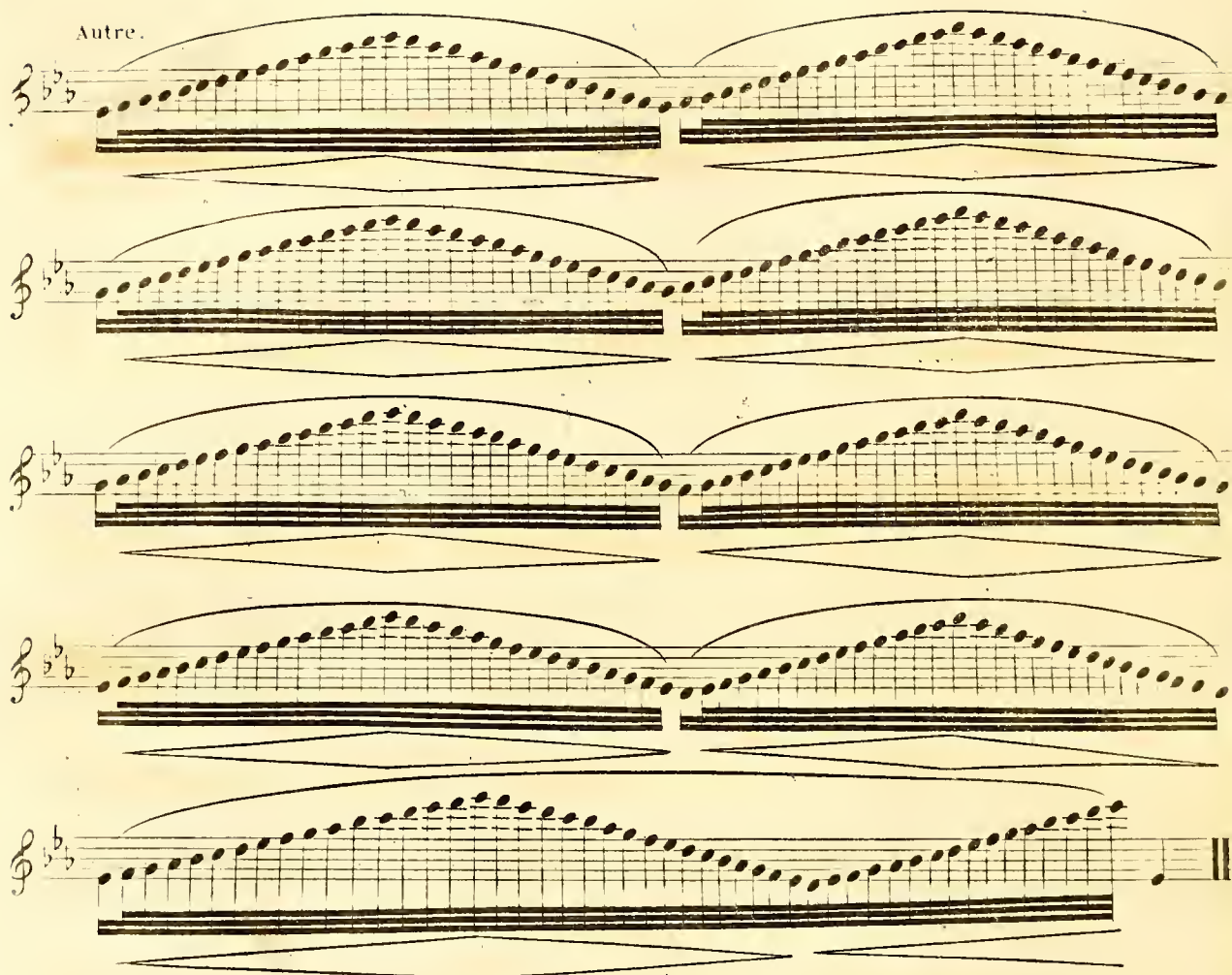
The image displays a handwritten musical score for a piece titled "N° 9. En MI  $\flat$  Majeur." The score is written on seven systems of staves. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is composed of a series of eighth notes, often grouped in pairs or small runs, and is frequently beamed together. Below each staff, there are diamond-shaped ornaments or flourishes, which appear to be decorative elements rather than part of the musical notation. The paper is aged and yellowed, with some visible wear and tear. The handwriting is in dark ink, and the overall style is characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts.



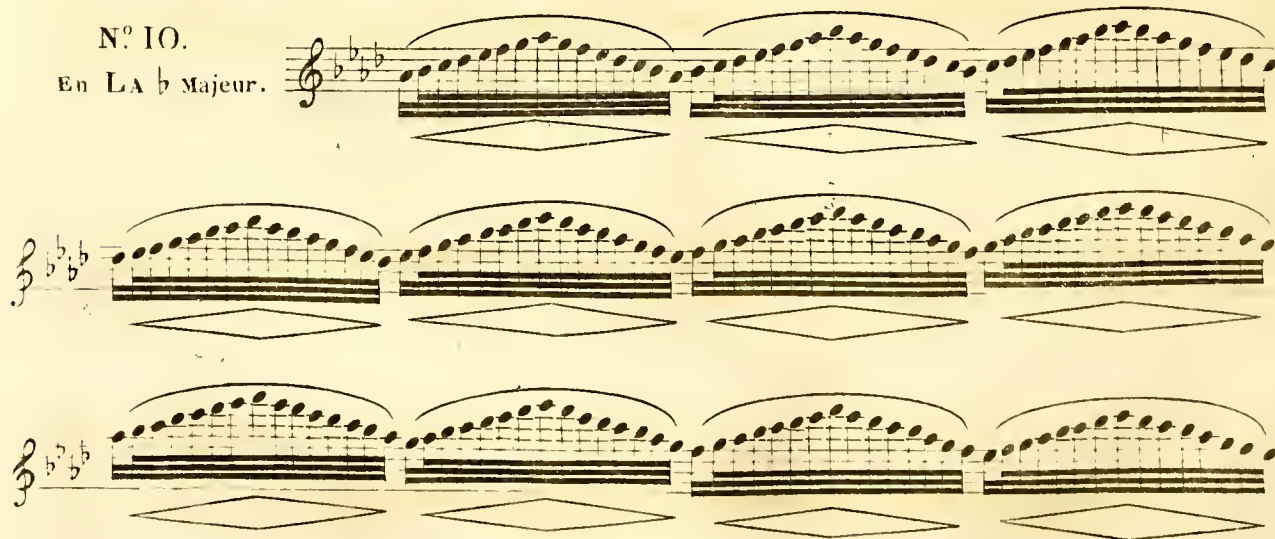
Autro.



Autre.



N° IO.

En LA  $\flat$  Majeur.



The image displays a musical score on eight staves, organized into four pairs. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The notation consists of a series of eighth notes, often grouped in pairs and connected by slurs, creating a continuous, flowing melody. Below each staff, there are diamond-shaped symbols, likely representing a piano accompaniment or a specific performance technique. The first pair of staves (1-2) and the third pair (3-4) show a consistent melodic pattern. The fourth pair (5-6) introduces a variation, with the word "Antre." written above the first staff. The seventh pair (7-8) continues the pattern, and the final staff (8) concludes with a double bar line and a repeat sign.

FIN DE LA 2<sup>me</sup> PARTIE.



## TROISIEME PARTIE.

ARTICLE 1<sup>er</sup>.

18 Exercices ou études dans tous les tons,  
pour se former au mécanisme de toutes les petites clefs.

Pour se servir de la clef de FA Naturel.

Allegro.

N<sup>o</sup> I.

En UT Majeur.

The musical score consists of 18 measures of music written on a single staff in C major (one sharp, F#). The tempo is marked 'Allegro.' The key signature is 'En UT Majeur.' The exercise is composed of continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four. Various trills (tr) and ornaments (R) are indicated throughout the piece. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) to maintain the key signature across the frequent chromatic movements. The piece concludes with a double bar line.

Pour se servir de la Clef de SOL# et de FA Naturel.

N<sup>o</sup> 2.

En LA Mineur  
Relatif d'UT Majeur

Allegro.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The tempo is marked 'Allegro.' The score consists of 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features various melodic lines, trills (tr), and dynamic markings (p, f, Fz.). The piece concludes with a double bar line.



Pour se servir de la Clef de FA et de SI ♯.

N<sup>o</sup> 3.

En FA naturel

Allegro.



The musical score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first note is a half note F, marked with an 'F' below it. The tempo is marked 'Allegro.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings like 'F' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Pour se servir de la Clef de SOL $\sharp$  avec celle de SI $\flat$ .

N. 4

Allegro

En R $\flat$  mineur  
Relatif de F $\sharp$  Majeur.

The musical score is written on 11 staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'Fz.' (forzando), 'RI.' (ritardando), and 'tr' (trill). There are also articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Pour se familiariser avec le doigté du  $Mi \flat$  et celui de la Clef de  $Sib$ .

All<sup>o</sup> vivace.

N<sup>o</sup> 5.

En  $Sib$  majeur.

*f*

*RI.*

*k*

*p*

*p*

*RI.*

*RI.*



(\*) On voit clairement qu'on est obligé de faire le FA, avec le doigté appelé la FOURCHE, pour pouvoir couler le RE et le FA ensemble.



Pour habituer à couler le Si  $\flat$  avec le SOL.

N<sup>o</sup> 6

Allegro.

En SOL mineur  
Relatif de Si Majeur.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef. It begins in G minor (two flats: B-flat and E-flat) and common time. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff starts with a piano (p) dynamic. The music consists of a continuous eighth-note pattern, often beamed in groups of four. There are numerous slurs and ties throughout the piece. In the second staff, the key signature changes to F major (one flat). The piece ends with a double bar line on the eleventh staff. Dynamics include piano (p) and crescendo (Cres.).

Pour se servir des trois petites Clefs, de FA Naturel, LA 2 et SI b.

N° 7.

En MI b Majeur.

Allegro.



Pour l'exercice des mêmes Clefs que le précédent

All<sup>o</sup> non troppo

N<sup>o</sup> 8.

En E<sup>b</sup> Mineur  
relatif de M<sup>o</sup> Majeur.

This musical exercise consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The subsequent staves alternate between treble and bass clefs. The music is characterized by continuous eighth-note patterns, often beamed in groups of four or six, creating a rhythmic and technical challenge. The exercise concludes with a double bar line on the eighth staff.

Pour se familiariser avec le doigté de R<sup>e</sup> b et des trois petites Clefs ensemble.

Allegro.

N<sup>o</sup> 9.

En L<sup>a</sup> Majeur.

This musical exercise consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a 3/4 time signature. The subsequent staves alternate between bass and treble clefs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing sixteenth-note triplets. The exercise concludes with a double bar line on the third staff.



This page contains 12 staves of musical notation. The notation is written in a style characteristic of 19th-century musical manuscripts. The staves are arranged vertically, and the music is written in a single system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a dynamic marking of *f* (forte) and a *Rf* (ritardando) marking. The second staff has a *p* (piano) marking. The third staff has a *f* marking. The fourth staff has a *f* marking. The fifth staff has a *p* marking. The sixth staff has a *f* marking. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff has a *f* marking. The ninth staff has a *f* marking. The tenth staff has a *f* marking. The eleventh staff has a *f* marking. The twelfth staff has a *f* marking. The notation is written in a style that suggests a 19th-century manuscript.



Même Exercice que pour le précédent, mais de plus, pour s'habituer à couler le P.A. avec le Lab.

N<sup>o</sup>. 10

Moderato

En FA mineur  
Relatif de LAB majeur.

N° 10  
En FA mineur  
Relatif de LA 2 majeur.

Moderato

F

ff

Rf

Rf

p

Piu f

p

Rf

Poco f

Poco f

ff

Pour se familiariser avec le doigt de SOL.

Allegro.

N II.  
En RE  $\flat$  Majeur.

The musical score is written for piano and consists of 12 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro.' The piece is titled 'N II. En RE  $\flat$  Majeur.' and is intended for familiarizing with the G finger (doigt de SOL).

The score features a variety of musical notations, including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte), *RF* (ritardando), and *p* (piano). The music is characterized by rapid, ascending and descending passages, with some sections marked with 'tr' (trills) and 'b' (bends or breath marks). The notation includes many beamed sixteenth notes, often with slurs indicating phrasing or breath control.



même l'exercice de doigte que pour le précédent.

N° 12

Prestissimo.

En Sol<sup>2</sup> neur  
Relatif de RE<sup>2</sup> majeur.

(N°) Le secours des petites clefs étant pour ainsi dire inutile dans les tons de RE MAJEUR, SOL MAJEUR et son relatif MI MINEUR, lorsqu'il ne s'agit pas de moduler, nous passerons au TON de LA MAJEUR (trois Dièzes) vu que l'emploi de la CLEF de SOL y doit être extrêmement fréquent.

Pour se servir de la clef de SOL  $\text{z}$  dans le ton de LA Majeur

Allègro.

N<sup>o</sup> 13.  
En LA majeur.

F

Ad libitum.

Fz.

Fz.

Rit.

Rit.



Même Exercice que pour le précédent.

Allegro.

N. 14.

En Mi majeur.

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro.' The music is characterized by rapid, continuous eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of four or six. There are several slurs and ties throughout the piece. Dynamic markings include 'f' (forte) at the beginning of the first staff and 'p' (piano) in the fifth staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



Pour se servir de la clef de LA  $\text{=}$ , et de SOL  $\text{=}$

Allegro.

N<sup>o</sup> 15.

En Si majeur.

FF

F

FF

Pour se servir de la Clef de LA 2

Moderato.

N 16

En Si mineur  
Relatif de RE majeur.

F

Fz.

Fz.

Fz.

Cres

F

Fz.



This page contains a handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings: *ff* (fortissimo) appears on the 8th and 12th staves, and *fp* (fortissimo piano) appears on the 10th staff. The tempo marking *Senza tempo* is written above the 10th staff, and *A tempo* is written above the 12th staff. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The staves are numbered 1 through 12 at the beginning of each line.



Pour se servir des Clefs, de SOL  $\sharp$ , LA  $\sharp$  et MI  $\sharp$ .

Allegro.

N 17.

En FA  $\sharp$  Majeur

rf.

f

rf.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, key signatures of three sharps (F#, C#, G#), and complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The score concludes with a double bar line on the final staff.



Pour se servir de la Clef de Mi  $\sharp$  et de Sol  $\sharp$ .All.<sup>o</sup> non troppo.N<sup>o</sup> 18En Fa  $\sharp$  mineur  
relatif de La majeur.



This page of musical notation consists of ten staves of music, all in G major (one sharp). The notation is dense and features a variety of musical symbols and dynamics. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a continuous, flowing style with many slurs and ties. The second staff includes a dynamic marking of *p* (piano). The third staff includes a dynamic marking of *Poco F* (poco fortissimo). The fourth staff includes a dynamic marking of *FF* (fortissimo). The fifth staff includes a dynamic marking of *tr* (trill). The sixth staff includes a dynamic marking of *tr* (trill). The seventh staff includes a dynamic marking of *tr* (trill). The eighth staff includes a dynamic marking of *tr* (trill). The ninth staff includes a dynamic marking of *tr* (trill). The tenth staff ends with a double bar line.

## ARTICLE 2.

## Tablatures des notes sensibles altérées.

## RÈGLES GÉNÉRALES ET INDISPENSABLES.

Un trait quel qu'il soit ne doit jamais commencer par une **NOTE SENSIBLE ALTÉRÉE**, par la raison qu'on serait obligé d'attaquer **CETTE NOTE** avec un coup de langue, ce qui doit être expressément défendu, pour éviter de jouer faux. **CE SEMI-TON ALTÉRÉ**, doit toujours être précédé par un intervalle d'un degré au-dessus, comme on le verra dans les exemples ci-après. Le **COULE** est de rigueur. On évitera de se servir de ce doigté particulier dans toute autre gammes, que dans celles par degrés conjoints, tant en montant qu'en descendant. Il est aussi expressément défendu de s'en servir dans les **SAUTS** de **TIERCE**, **QUARTE**, **QUINTE**, &c. &c. &c... parce qu'on ne saurait le faire sans altérer la justesse.

L'avantage de ce **DOIGTÉ** se fait sentir principalement dans le **PIANO** et dans la **DOUCEUR**. Il serait inutile, pour ne pas dire vicieux de l'employer dans les **FORTE**, où l'on a le soin de faire résonner l'instrument.

Il est des genres de traits, où non seulement ce doigté est essentiel pour la justesse, mais il l'est encore pour la facilité.

(N<sup>o</sup> 1<sup>er</sup>) Pour être conséquent au principe établi ci-dessus, chaque tablature commencera par la Note qui doit précéder le Demi-ton altéré, afin qu'en l'étudiant on ne soit pas obligé de l'attaquer avec la Langue. L'étude en est extrêmement facile, on procédera comme dans la cadence: d'abord modérément, ensuite le plus vite possible, ce qui est aisé, vu qu'on n'a pour l'ordinaire qu'un seul doigt à agiter.

(N<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>) Cette altération des Notes sensibles n'est appréciable que dans les deux octaves supérieures; encore y a-t-il quelques Sons qui ne sont pas susceptibles de ce Doigté particulier, et qu'on ne peut altérer qu'en ayant le soin, d'augmenter et de diminuer le volume de souffle; on, en tournant l'embouchure en dedans pour baisser le Son, et la tournant en dehors pour le hausser. Tels sont l'**Ut** ♯ et le **Ré** ♯ de la 2<sup>e</sup> octave, l'**Ut** ♯ naturellement un peu haut est aisé à altérer.

1<sup>re</sup> TABLATURE.

Pour se familiariser avec le doigte du Fa  $\sharp$ ,  
comme Note sensible altérée.

Il est inutile de répéter que c'est dans le  
Piano que l'on doit employer ce doigté.

(N<sup>o</sup> 1) Le doigté des 2 1<sup>res</sup> notes étant fixé, il serait  
superflu de le marquer à celles qui suivent.

2<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le Sol  $\sharp$ ,  
comme Note sensible altérée.

3<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le La  $\sharp$ ,  
comme Note sensible altérée.

(N<sup>o</sup> 1) Cette note étant assez déficiente, on réparera cet  
inconvenient en filant soigneusement le Son.

(N<sup>o</sup> 2) On peut faire le Si de cette manière, mais dans  
le Pianissimo, et dans la lenteur, on peut également soutenir  
un point d'orgue avec le doigté, mais toujours dans une  
douceur.

4<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le Si naturel  
comme Note sensible altérée.

(N<sup>o</sup> 1) On peut se servir du 2<sup>me</sup> doigté, mais dans la  
lenteur seulement on ne l'exercera point avec les  
petites notes ci-dessus. Le 1<sup>er</sup> est beaucoup  
préférable pour la facilité.



5<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le Mi  $\sharp$   
comme Note sensible alterée.

(N<sup>d</sup>) R  $\sharp$  F $\sharp$  Mi  $\sharp$  Re  $\sharp$

(N<sup>d</sup>)

(N<sup>d</sup>) L'altération du Mi  $\sharp$  est un peu défectueuse, il faut la corriger par le moyen de l'embouchure, c'est-à-dire en ayant soin de diminuer le Son quand on arrive du Fa au Mi.

7<sup>me</sup> TABLAT.

La Sol  $\sharp$

(N<sup>d</sup>)

(N<sup>d</sup>) Le Sol  $\sharp$  est encore du nombre des notes qu'on ne peut altérer par un doigté particulier. Au reste, on ne trouve jamais de passages comme ci-dessus, c'est presque infaisable, du moins nettement, dans le  $\sharp$  de la, bien entendu.

6<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec la Fa  $\sharp$   
comme Note sensible alterée.

(N<sup>d</sup>) Sol Fa  $\sharp$

(N<sup>d</sup>)

(N<sup>d</sup>) Il est posé en principe que l'on ne doit se servir des Semi tons altérés que dans les Piano, mais l'exemple ci-dessus est une exception à cette règle, on peut dans la vitesse et dans la force l'employer, c'est même le seul doigté dont on doive se servir par la facilité qu'il présente.

8<sup>me</sup> TABLAT.

Si. La  $\sharp$

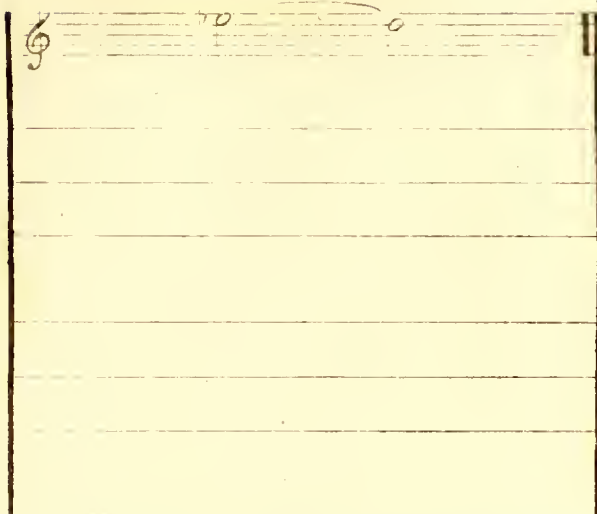
(N<sup>d</sup>)

Infaisable; si ce n'est pour les 2 premières notes encore faut-il qu'elles ne soient pas coulées.

Même difficulté pour l'Ut coulé avec le Si ainsi qu'on peut le voir pour le Re et l'Ut nous nous dispensons de le noter au surplus le trait ci-dessus ne se pratique point pour les trois notes dont il s'agit, savoir: 1<sup>o</sup> le Si naturel avec le La  $\sharp$ , 2<sup>o</sup> l'Ut  $\sharp$  avec le Si naturel; 3<sup>o</sup> le Re avec l'Ut  $\sharp$ .

Le Ré est du nombre des notes qu'on n'altère qu'à l'aide de l'embouchure, le doigt n'a est toujours le même.

Mus. et Ré naturel

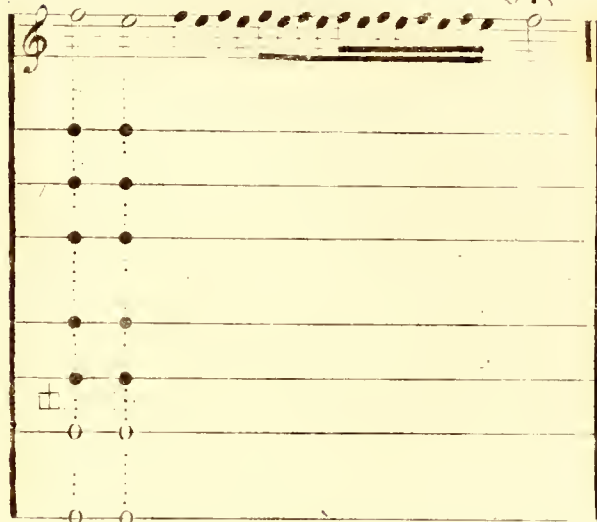


(N<sup>d</sup>) Généralement la nécessité des Semi tons altérés se fait sentir davantage dans les Modes bemols.

### 9<sup>me</sup> TABLAT.

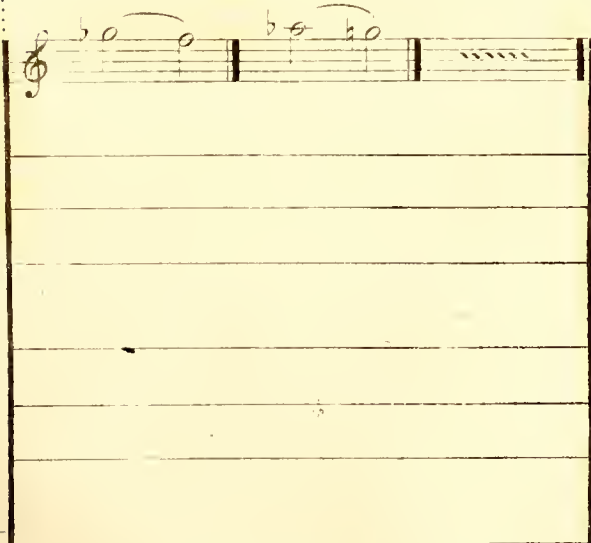
Pour se familiariser avec le doigt du Mi naturel comme note sensible et altérée du ton de Fa.<sup>+</sup>

Fa et Mi



<sup>+</sup> Ce doigt particulier est nécessaire dans le Forte comme dans le Piano principalement dans les difficultés.

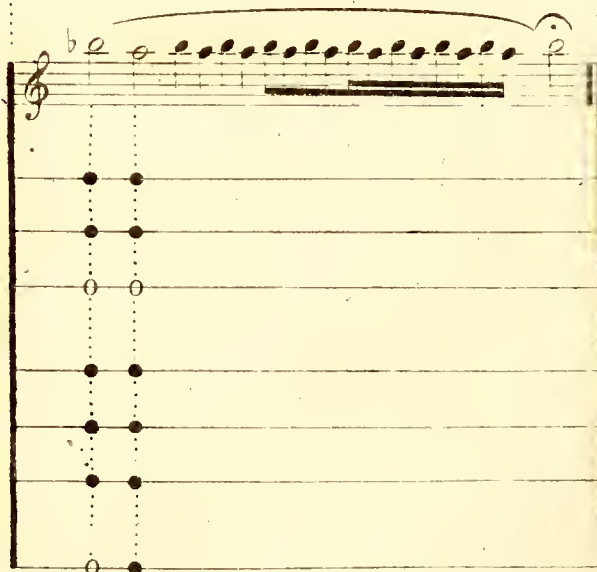
### 10<sup>me</sup> TABLAT.



L'Intervalle du Sol  $\flat$  au Fa  $\sharp$  et celui du La  $\flat$  au Sol  $\sharp$ , ne s'altèrent qu'en soufflant et en déterminant le ton, le doigt ne change point.

### II<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigt du La comme note sensible et altérée du ton de Si  $\flat$ .



Il est essentiel de se servir de ce doigt du Si  $\flat$ , afin de pouvoir altérer le La, ce qu'on ne pourrait, si on se servait exclusivement de la petite et l pour le doigt du Si  $\flat$ .

Voyez la 3<sup>me</sup> Tablature  
c'est le même doigt.

A musical staff with a treble clef. The first line contains four notes: 'Ut' (C), 'Si' (B), 'ou Si' (B), and 'La' (A). Above the staff, there are fingerings: '2' over 'Ut', '1' over 'Si', '2' over 'ou Si', and '2' over 'La'. The staff is otherwise empty.

### 13<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigt de l'Ut naturel  
comme note sensible et altérée du ton de Ré ♭.

A musical staff with a treble clef. The first line contains a sequence of notes: a flat sign (B♭), followed by a series of notes (B, B♭, B, B♭, etc.) under a slur, and ending with a final note (B). Below the staff, there are two vertical dotted lines with dots and circles (0) indicating fingerings for each note.

### 14<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigt de Ré naturel  
comme note sensible et altérée du ton de Mi ♭.

A musical staff with a treble clef. The first line contains a sequence of notes: a flat sign (D♭), followed by a series of notes (D, D♭, D, D♭, etc.) under a slur, and ending with a final note (D). Below the staff, there are two vertical dotted lines with dots and circles (0) indicating fingerings for each note.

### 15<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigt de Mi naturel  
comme note sensible et altérée du ton de Fa.

A musical staff with a treble clef. The first line contains a sequence of notes: a natural sign (E), followed by a series of notes (E, E♭, E, E♭, etc.) under a slur, and ending with a final note (E). Below the staff, there are two vertical dotted lines with dots and circles (0) indicating fingerings for each note.



### 16<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigt de Fa naturel comme note sensible et altérée du ton de Sol b.

(N<sup>o</sup>) Il faut extrêmement adoucir le Fa pour éviter de jouer faux.

### 17<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigt de Sol naturel comme note sensible et altérée du ton de La b.

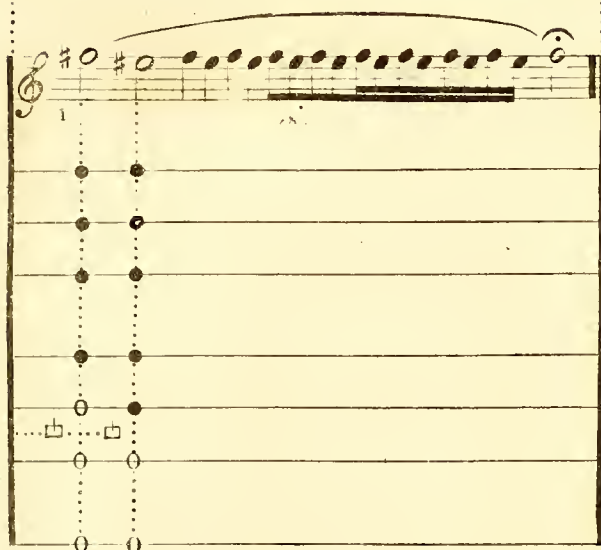
### 18<sup>me</sup> TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigt de La naturel comme note sensible et altérée du ton de Si b.

L'Ut<sup>b</sup> et le Ré<sup>b</sup> étant impraticable, pour ainsi dire, par la difficulté qu'ils présentent, nous ne les écrirons point.

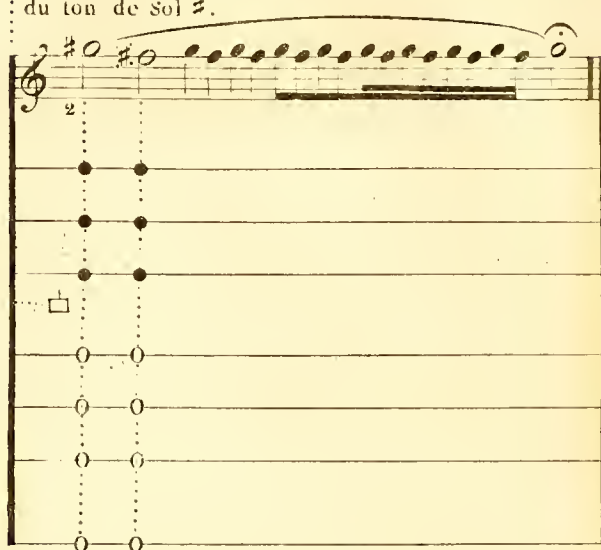
### 19<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Mi  $\sharp$  comme note sensible et alterée du ton de Fa  $\sharp$ .



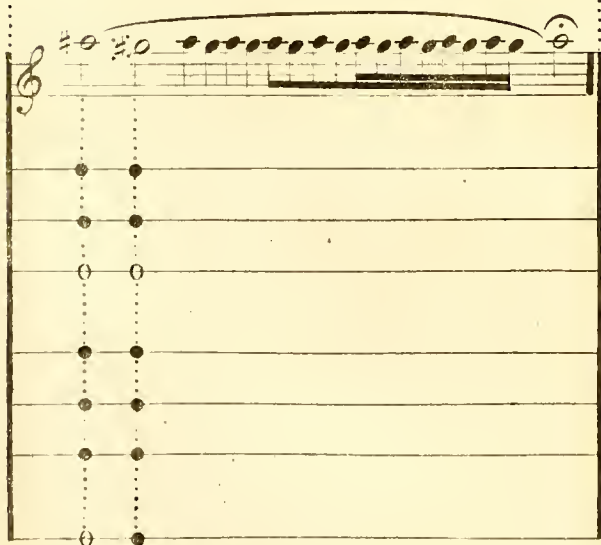
### 20<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Fa  $\sharp\sharp$  double-dieze comme note sensible et alterée du ton de Sol  $\sharp$ .

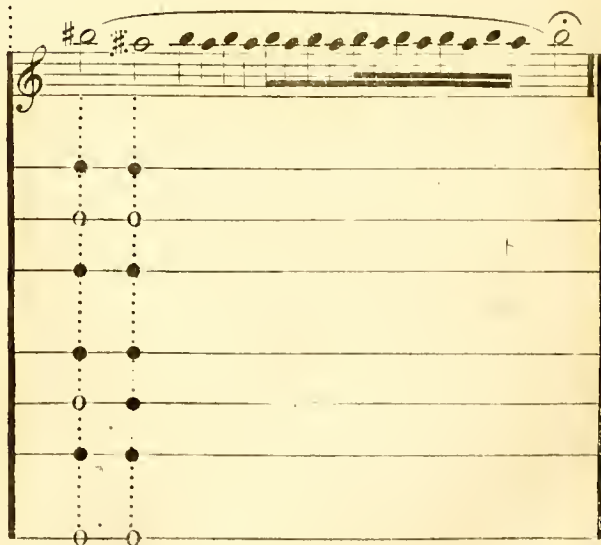


(N<sup>os</sup> 1 et 2.) Il n'est pas nécessaire dans les deux exemples ci dessus, de jouer doux pour jouer juste, attendu que les Semi-tons de Mi  $\sharp$  et de Fa  $\sharp\sharp$  double-dieze, ne sont point altérés. N'exigeant, pour ces deux cas, qu'un seul doigté, l'embouchure seule doit faire sentir la différence de ces deux Notes comme Sensibles, et comme Tierces majeures.

### 21<sup>me</sup> TABLAT:



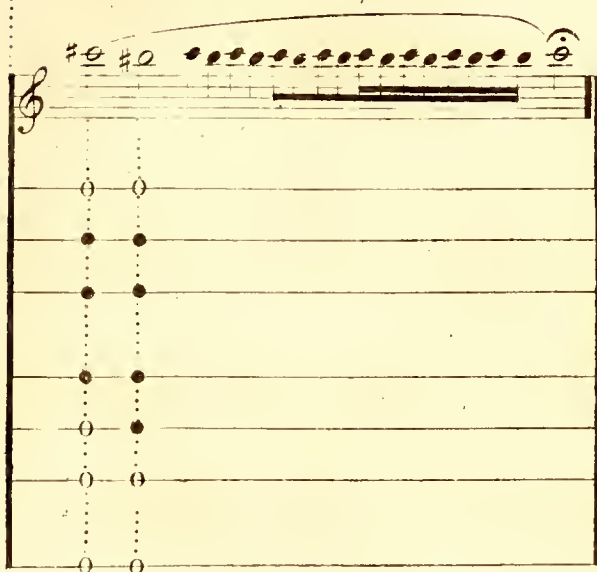
### 22<sup>me</sup> TABLAT:



(N<sup>os</sup>) On rencontre rarement, pour ne pas dire jamais, des passages notés comme ces deux derniers exemples. Le Sol double dieze et le La double dieze ne sont nullement d'usage dans la musique de Flûte. Nous avons pensé néanmoins qu'il n'était pas inutile d'en mettre la tablature sous les yeux; quoiqu'à la rigueur nous eussions bien pu renvoyer aux 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> exemple attendu que le doigté est le même; car La  $\sharp\sharp$  et Sol double dieze ne sont autre chose que Si  $\sharp$  et La naturel et le Si  $\sharp$  et le La double dieze, ne sont non plus autre chose, que Ut naturel et Si naturel.

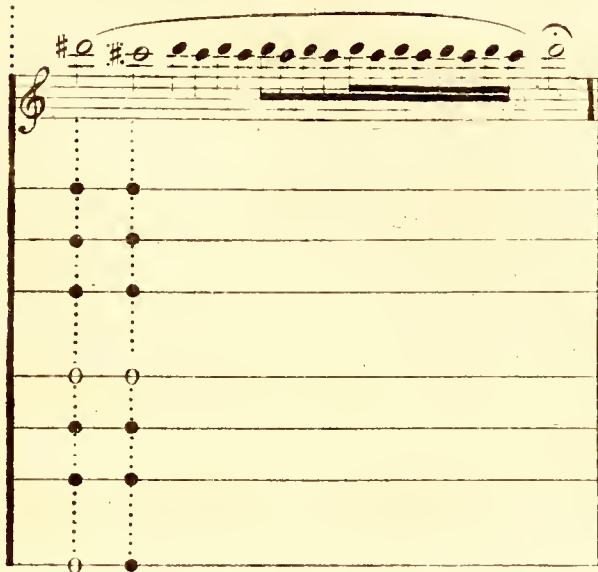
### 23<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec le Si ♯ comme note sensible et altérée du ton d'Ut dieze.

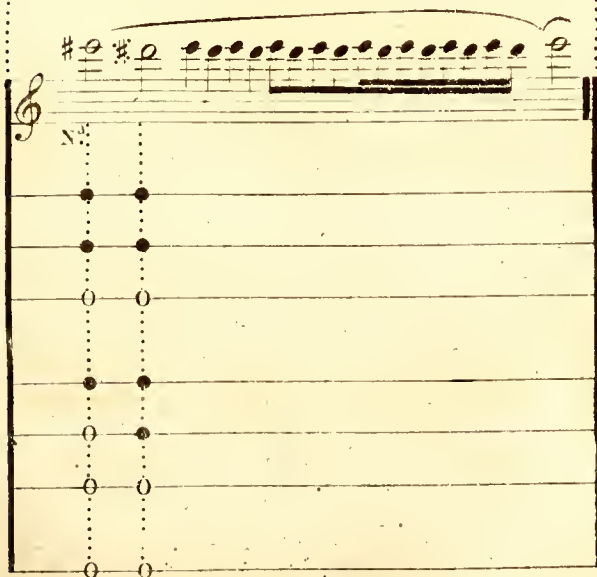


### 24<sup>me</sup> TABLAT:

Pour se familiariser avec l'Ut ♯ double dieze comme note sensible et altérée du ton de Ré ♯.



### 25<sup>me</sup> TABLAT:



### 26<sup>me</sup> TABLAT:



(N<sup>o</sup>) Il est extrêmement rare de trouver un semblable passage: nous avons même n'en avoir jamais rencontré. C'est le même doigte que l'ex. n<sup>o</sup> 16 où le Fa naturel tient la place du Mi - le Mi naturel celle du Ré ♯ double dieze.

Le Fa et le Mi double dieze, ainsi que le Sol et le Fa double dieze, n'étant autre chose que le Sol naturel et le Fa ♯, et le La ♯ et le Sol naturel, on ira aux tablatures, 6 pour la 1<sup>re</sup> et 18 pour la 2<sup>me</sup>.



### ARTICLE 3.

Pour faciliter l'emploi des différents doigts établis dans les diverses tablatures que l'on vient d'avoir sous les yeux, on s'exercera sur les Leçons suivantes dans lesquelles nous avons eu soin de faire souvent revenir sur les NOTES qui doivent être faites avec le doigté particulier.

Tous les FA et tous les SOL# que l'on rencontre dans le courant de la Leçon suivante, doivent être altérés. Les SI le seront aussi quelquefois. LA LETTRE A, posée en dessous de la note, indiquera qu'il faut l'altérer alors seulement que l'on rencontre cette lettre; parcequ'il faut toujours se rappeler que les SAUTS de TIERCE et autres sont expressément défendu; comme on l'a déjà fait observer.

1<sup>re</sup> LEÇON.

Dot.  
Moderato.

Les observations sur les FA#, les SOL# et les SI, sont absolument les mêmes que pour la leçon précédente

2<sup>me</sup>

P Variation.



(N<sup>o</sup>) Après avoir exécuté cette leçon avec le **DOIGTÉ PARTICULIER**, essayez de la jouer avec le doigté ordinaire, pour sentir ou faire sentir la différence qui existe entre ces deux manières.

On sentira dans la leçon suivante combien l'altération du **FA#** est nécessaire pour la satisfaction de l'oreille.

5<sup>me</sup>

Del.  
Andante.

Pour le genre de trait suivant on verra de quelle nécessité sont les altérations.

*Vivace.*

4<sup>me</sup>

*Moderato.*

5<sup>me</sup>





Pour exécuter le trait ci-dessus avec toute la légèreté et la délicatesse qu'il exige, on voit clairement qu'on ne le peut qu'avec le secours du **DOIGTÉ PARTICULIER** que nous proposons. Pour se convaincre entièrement de cette proposition, on essaiera d'exécuter ce passage avec le doigté ordinaire et on sentira s'il est même supportable. On le pourrait, à la rigueur, dans les **FORTISSIMO**; mais alors ce trait serait dénaturé. Généralement les passages de **TRIOLETS** parcourant l'accord parfait par intervalles de **TIERCE**, **QUARTE**, **QUINTE**, &c.&c, comme ci-dessus, doivent être rendus avec le **DOIGTÉ PARTICULIER**, car il faut absolument altérer la **DEUXIÈME NOTE** pour satisfaire l'oreille. On se rappellera qu'il est posé en principe, dans la Tablature des **SEMI-TONS ALTÉRÉS**, que l'**UT#** ne s'altère qu'au moyen de l'embouchure, n'y ayant qu'une seule manière de le doigter: l'altération n'est pas difficile puisqu'il est naturellement un peu haut.

Tous les SEMI-TONS, dans cette leçon doivent être altérés par un doigte particulier, à l'exception du  $R\sharp$  et de l' $U\sharp$ . Comme on a déjà observé, ces deux notes ne s'altèrent qu'à l'aide de l'embouchure.

6<sup>me</sup> *pp* Andantino.



The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a series of sixteenth-note runs, each group of four notes beamed together and slurred. The bass staff contains a single eighth note followed by a series of eighth-note rests, with a slur underneath.

The second system of musical notation is similar to the first, with sixteenth-note runs in the treble staff and eighth-note rests in the bass staff.

The third system of musical notation features a change in the treble staff, where the sixteenth-note runs are now beamed in groups of eight notes. The bass staff continues with eighth-note rests.

The fourth system of musical notation shows the treble staff with beamed eighth-note runs instead of sixteenth notes. The bass staff continues with eighth-note rests.

The fifth system of musical notation features beamed sixteenth-note runs in the treble staff. The bass staff continues with eighth-note rests.

The sixth system of musical notation features a grand staff. The treble staff begins with a *ppp* dynamic marking and contains beamed sixteenth-note runs. The bass staff contains a series of eighth-note runs, each group of four notes beamed together and slurred. The system concludes with a *Fz.* marking.



Comme dans toutes les précédentes leçons en SOL, le FA doit toujours être altéré.

(N<sup>o</sup>) On sentira dans cette leçon combien l'oreille se trouve satisfaite par l'altération du FA $\sharp$ .  
En général, cette altération est indispensable dans le MODE MINEUR, surtout dans les PIANO.

*Grazioso.*

6<sup>me</sup> *Dol.*

*pp*

*fff*

Il n'est pas nécessaire de mettre aucun signe sous les notes qui doivent être altérées, l'intelligence doit suffire dans cette leçon. Au reste, tous les LA $\sharp$  les SI $\sharp$  et les UT $\sharp$  doivent l'être exclusivement.

Allegro.

8<sup>m</sup>.

**F**

**p**

Viol<sup>lo</sup>

Les FA doivent être altérés dans toute cette Leçon, excepté, seulement ceux qui sont détachés, tels que les FA des trois premières mesures.

Andante.

9<sup>me</sup>

Dol

F

pp



On sentira dans cette Leçon l'indispensable nécessité d'alterer les SEMI-TONS, pour les rendre satisfaisant à l'oreille. Les SEMI-TONS qui ne doivent pas être alterés, sont désignés par une N posée au-dessous. Le RE ♯, par exemple, n'a qu'un doigte, on n'altere ce TON qu'à l'aide du plus ou moins de souffle

Andante presque All<sup>to</sup>

10<sup>me</sup>

Dol.

ppp

Smorz.

N

ppp

Smorz.

Fz.

Fz.

Cette Leçon est assez difficile pour l'intonation, mais on voit assez clairement que sans le secours des SEMI-TONS altérés, il serait impossible de la rendre supportable.

Mouvement de Valze.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a treble and bass staff. The time signature is 3/8. The key signature has two flats (B-flat major). The right hand (treble staff) plays a continuous pattern of sixteenth notes, often grouped in pairs and slurred. The left hand (bass staff) plays a steady accompaniment of eighth notes. The music includes various accidentals, including naturals and flats, to indicate specific pitches. The overall tempo is indicated as 'Mouvement de Valze'.

Dans cette Leçon les 2<sup>me</sup> notes de chaque groupe doivent être altérées

12<sup>me</sup>

Handwritten musical score for Lesson 12, measures 1-4. The right hand features a continuous eighth-note scale with slurs over groups of three notes. The left hand provides a bass line with corresponding slurs. Dynamics are marked as 'F' (forte) and 'p' (piano).

Dans la Leçon suivante la 2<sup>me</sup> note de chaque groupe de Trois doit être altérée.

13<sup>me</sup>

Handwritten musical score for Lesson 13, measures 1-4. The right hand features a continuous eighth-note scale with slurs over groups of three notes. The left hand provides a bass line with corresponding slurs. Dynamics are marked as 'pp' (pianissimo).



All<sup>o</sup> assai14<sup>me</sup>

En Si b.

This musical score is for a piano piece, measures 14 through 21. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'All<sup>o</sup> assai'. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. Measures 14-15 are marked '14<sup>me</sup>' and 'En Si b.'. The music features rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A 'Cres' (crescendo) marking is present in measure 19, followed by a 'Rf.' (ritardando) marking in measure 20. The piece concludes with a double bar line in measure 21.

All.<sup>o</sup> Moderato

15.

En Mi b.

This musical score consists of five systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The first system (measures 15-16) features a vocal melody starting on a whole note, with piano accompaniment consisting of quarter notes. The second system (measures 17-18) shows the vocal melody continuing with eighth notes, while the piano accompaniment has a more complex rhythmic pattern. The third system (measures 19-20) includes dynamic markings 'pp' (pianissimo) and '>' (accent) in the piano part, and a 'Cres.' (crescendo) marking in the vocal part. The fourth system (measures 21-22) continues the vocal melody with a 'Cres.' marking. The fifth system (measures 23-24) ends with a 'f' (forte) marking in the piano part. The score is written in a clear, elegant hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

## Allegro

16<sup>ma</sup>

En LA b.

This musical score is for a piano piece, measures 16 to 21. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is written for piano (p) and includes dynamic markings: 'sf.' (sforzando) and 'Rf.' (ritardando). The notation features complex melodic lines with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The bass line is simpler, consisting of quarter and eighth notes. The measures are grouped into six systems, each with a grand staff (treble and bass clef).



Il serait inutile de multiplier ces LEÇONS dans tous les MODES praticables. Tous les cas où l'on doit appliquer ce DOIGTÉ particulier, sont à-peu-près renfermés dans les exercices que l'on vient d'avoir sous les yeux. Il s'agit seulement de les étudier avec soin, afin d'en faire à propos l'application dans les pièces de musique que l'on aura à exécuter et dans lesquelles l'occasion de se servir de ce DOIGTÉ particulier peut se rencontrer.

## ARTICLE 4.

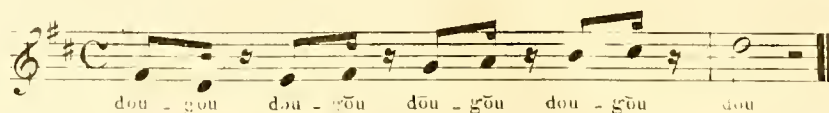
De l'articulation communément appelée **DOUBLE-COUP DE LANGUE**,  
de la manière de le faire,  
et des cas où l'on peut l'employer avec avantage.

I<sup>er</sup> EXEMPLE.

Il faut scander avec soin chaque deux notes, et faire sentir assez fortement la deuxième syllabe **GUE**; afin d'habituer la langue, de bonne heure, à mettre la plus grande netteté dans ces **DEUX SYLLABES**, et éviter d'avance la confusion qui résulterait d'un commencement vicieux lorsqu'on ira plus vite. Cette manière de **DISSEQUER** cette articulation, n'est rien moins que d'un effet agréable; mais elle est indispensable. Après s'être exercé sur l'exemple ci-dessus, dans un mouvement modéré, et lorsqu'on aura acquis une certaine netteté dans l'articulation des deux syllabes **DOU-GUE**, on passera à celui qui suit, où l'on trouvera plus de facilité, parceque le mouvement est double de vitesse.

Il n'est pas inutile d'observer que plus un trait est rapide, plus cette articulation est aisée.

(\*) On peut prononcer aussi **DOUGOU** ou **DUG**. La première syllabe doit être un peu plus longue; car bien que les deux croches soient égales, cependant, on sent, dans la note pair, plus de longueur que dans celle qui est impair. L'effet doit être à peu près comme il suit.



Dans la vitesse, la différence de valeur n'existe point; il faut au contraire tâcher d'obtenir la plus parfaite égalité.

Les **GAMMES ASCENDANTES** offrant plus de facilité pour se familiariser avec le **DOUBLE-COUP DE LANGUE**, nous suivrons cette marche pour délier totalement la langue, après quoi, nous passerons aux **GAMMES DESCENDANTES**.

## GAMMES ASCENDANTES.

2<sup>me</sup>.

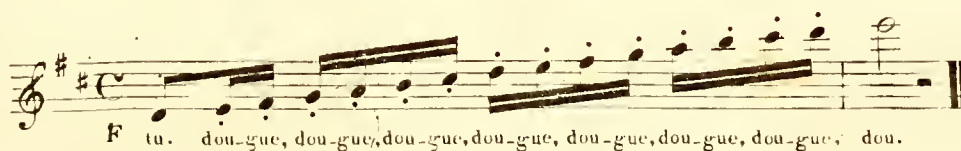
Observez bien que la première, comme la dernière note d'un trait, doit être faite avec la DEUXIÈME SYLLABE DOU.



Il ne faut pas craindre dans le principe de faire sentir une certaine dureté dans l'articulation, elle est en quelque façon indispensable pour que toutes les notes sortent bien également; cette dureté disparaîtra à mesure qu'on acquerra de la facilité; mais pour cela, il faut un exercice bien assidu. Ces DEUX SYLLABES, qui d'abord produisent un effet bien différent, seront tellement fondues ensemble que l'oreille la mieux exercée y sera trompée. On répètera l'exemple ci-dessus, jusqu'à ce que l'exécution en soit satisfaisante; après quoi on passera à celui qui suit.

3<sup>me</sup>.4<sup>me</sup>.

Il est nécessaire, dans tous les traits qui commencent par une croche suivie de deux doubles, d'attaquer la première note **TU** fortement. Dans un trait **PIANO** on prononcera la syllabe **DOU**; mais pour se familiariser avec le mécanisme de cette articulation, il faut étudier avec le **TU**.



(N<sup>d</sup>) Nous ne marquerons plus les syllabes **DOU-GUE**, sous les notes, il suffit d'avoir indiqué dans les quatre premiers exemples la manière de les employer. Il serait assez inutile d'observer ici, que tous les exemples que l'on va avoir sous les yeux, jusqu'aux exercices pour la **FLÛTE À CLEFS**, ne sont absolument que pour le **DOUBLE-COUP DE LANGUE**.



Vite.

Dans l'exemple ci-dessus, on peut se passer d'être strict sur la mesure; on pourra même s'en dispenser. Toutefois, pour que cet exercice puisse profiter, il faut exécuter les Gammes assez rapprochées les unes des autres, c'est-à-dire, de mettre très peu de distance entre la dernière note qui est une noire et la première note de la Gamme qui suit; on tâchera de les faire le plus vite possible. Après on passera à l'exemple suivant.

Allegro.

### GAMMES ASCENDANTES ET DESCENDANTES.

La langue déjà habituée par les exercices précédents, ne doit pas se trouver embarrassée pour descendre la 2<sup>me</sup> GAMME ci-après, d'autant mieux que l'impulsion une fois donnée pour monter la 1<sup>re</sup> doit certainement faciliter l'exécution de la 2<sup>me</sup> qui descend.

Pour se familiariser avec les **GAMMES DESCENDANTES**.

La mesure n'est pas de rigueur dans cet exercice, qui est un des plus avantageux pour délier la langue: on ne saurait trop le répéter.

9<sup>me</sup>

Autre genre de trait où le **DOUBLE-COUP DE LANGUE** est assez avantageux; on peut s'exercer dessus avec avantage, nous invitons même à choisir de préférence des traits de cette nature, très propres à faciliter promptement les moyens d'obtenir le **DOUBLE COUP DE LANGUE**.



Il faut avoir soin de bien faire sentir la syllabe **GUE** qui se trouve sur le **LA**, pour ne pas confondre cette articulation avec celle du **COULÉ DEUX-À-DEUX**, marquée généralement dans tous les traits ou batteries où l'on entend continuellement une pédale, comme dans le trait ci-dessus. On peut employer le **DOUBLE-COUP DE LANGUE** en place de coulé: l'effet en est infiniment supérieur, tant pour la netteté que pour la légèreté.

10<sup>me</sup>

Autre exemple plus étendu.



Il n'est pas inutile d'observer que la vitesse, essentielle pour tirer parti du **DOUBLE-COUP DE LANGUE**, n'est pas nécessaire dans les traits comme les deux ci-dessus, de même que pour celui qui suit: on peut s'en servir dans un mouvement précipité, comme dans un mouvement large.

## II<sup>me</sup>

On peut exécuter cet exercice ALLEGRO MODERATO ou ALLEGRO VIVACE.



## 12<sup>me</sup>

Dans le genre de trait suivant l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** est extrêmement avantageux; nous invitons à préférer cette articulation à celle des **COULÉS de DEUX en DEUX**, **COULÉ PIQUÉ DEUX**; dans la vitesse surtout l'effet en est piquant.



## 13<sup>me</sup>

Exercices propres à faciliter l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** dans les **GAMMES DESCENDANTES**.



cette manière de faire les **GAMMES DESCENDANTES** est on ne peut plus brillante; mais il est essentiel d'observer que dans un **ALLEGRO ORDINAIRE**, l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** serait très defectueux; il faut le réserver pour la vitesse, c'est là qu'il brille de tout son éclat.

(N<sup>o</sup>) Les personnes qui desirer posséder cette articulation, ne sauraient prendre trop de peines pour y parvenir, elles doivent s'habituer à exercer leur langue à toute heure du jour, en prononçant avec beaucoup de vitesse dougue, dougue, dougue &c. &c. n'est pas nécessaire d'avoir la Flûte à la bouche pour cela. Au reste on prendra de cette observation ce qu'on voudra en prendre; mais elle n'est pas inutile.



## EXERCICE SUR LE CHROMATIQUE DETACHÉ.

Les Gammes Chromatiques détachées sont assez difficiles, c'est pourquoi on ne saurait trop mettre d'application dans les commencements, pour babituer de bonne heure la langue à passer chaque note avec égalité.

Gammes ascendantes

15<sup>me</sup>

C. Assez fortes.



Plus aisées que les Gammes descendantes.

16<sup>me</sup>

Plus difficile.

Quand une fois on aura acquis un certain degré de volubilité dans la LANGUE on s'exercera sur les exemples suivants.

17<sup>me</sup>

dou

Ce genre de traits n'avait semblé jusqu'à présent, n'appartenir qu'aux instruments à cordes; mais par le secours du DOUBLE COUP DE LANGUE, on peut le rendre aussi nettement qu'avec l'archet du Violon. Au reste, les passages de cette nature produisent peu d'effet si ce n'est dans les gammes chromatiques comme ci-après.

18<sup>me</sup>

Avec vitesse.

On rencontre plus communément les passages suivants, surtout dans les compositions Allemandes, ils ne sont pas d'un très bel effet, mais placés à propos, ils ne laissent pas que d'être assez piquants. Il faut la plus grande égalité dans toutes les notes, afin que l'articulation en soit perlée.



Dans la mesure à  $\frac{6}{8}$ , ils sont encore plus communs.



Nécessairement le **DOUBLE COUP DE LANGUE** ne peut commencer qu'à la 3<sup>me</sup> note, vu le Coulé qui se trouve sur les deux premières.

#### OBSERVATION.

Dans les **ALLEGRO** à  $\frac{6}{8}$ , l'emploi du **DOUBLE COUP DE LANGUE** est d'une grande utilité, la vivacité de cette MESURE exige aussi de la vivacité dans l'exécution qu'on ne peut guère obtenir dans la vitesse et le détaché qu'à l'aide de l'articulation dont il s'agit.

Dans ce genre de traits, le **DOUBLE COUP DE LANGUE** est infiniment préférable au simple, pour mieux faire sentir l'effet du passage ci-dessous, nous avons ajouté un C à la fin de la première syllabe dou, cet C muet rend très bien l'effet du coulé des deux premières notes comme on voit le **DOUBLE COUP DE LANGUE** n'est que sur les 2 dernières qu'il faut attaquer brusquement.



Nous avons posé en principe que dans les traits détachés en **DOUBLE COUP DE LANGUE** la 1<sup>re</sup> note d'un passage ainsi que la dernière devaient être prononcées avec la syllabe *dou*; mais il est des cas où cette règle devient inutile et où même il serait impossible de l'appliquer, surtout dans les passages en octaves détachées, dont la 1<sup>re</sup> note est la note basse comme dans l'exemple suivant.



Infaisable avec le *dougue dougue*. Pour pouvoir employer cette articulation dans les octaves détachées, il faut que la 1<sup>re</sup> note soit la note haute comme ci-après :

23<sup>me</sup>

Cette manière de détacher les octaves est aisée et produit un effet assez original. C'est ici le cas de faire une observation très essentielle sur le **DOUBLE COUP DE LANGUE**. Jusqu'à présent nous l'avons toujours prononcé *dou-gue dougue*, mais dans les exemples suivants, on verra qu'il faut ajouter une seconde syllabe *dou*, ce qui fera *doū dougüe*, le 1<sup>er</sup> *doū* long, et le 2<sup>me</sup> bref. On doit l'employer aussi dans les traits en octaves détachées, dont la 1<sup>re</sup> note est en bas, par ce moyen, ces passages ne seront pas infaisables, comme le 1<sup>er</sup> exemple ci-dessous; on s'en servira également dans les traits qui commencent par une Double croche impair, de même que dans les passages en **DOUBLES CROCHES** dont la 1<sup>re</sup> est pointée &c. &c. &c.

24<sup>me</sup>

Il faut prononcer *doū dougüe*, la dernière note ici doit finir sur la syllabe *güe*.

Octaves détachées





25<sup>me</sup>

Dans les passages dont la première note est impair le 1<sup>er</sup> dou est bref et doit être précipité sur la syllabe gue.

26<sup>me</sup>

Dixièmes détachées.



Dans les Dixièmes détachées, on voit encore que le dougue, dougue serait impossible, et qu'il faut, de même que dans les deux exemples précédents, ajouter une 2<sup>me</sup> syllabe dou. La même observation doit servir pour les leçons suivantes.

27<sup>me</sup>

Allegro.

28<sup>me</sup>

Passage détaché en montant par intervalle de Tierce.



Quoique ce passage ci-dessus N<sup>o</sup> 2 soit en TIERCES, on doit observer qu'il est l'inverse du 1<sup>er</sup>; par conséquent, la même articulation ne peut servir également pour les deux passages; dans le 1<sup>er</sup> il faut le dou, dougue et dans le 2<sup>me</sup> tout simplement le dougue dougue comme il est aisé de s'en convaincre par l'exécution.

Si on veut absolument détacher toutes les notes d'une GAMME, sans avoir recours au COUPE qui se trouve sur les deux premières notes, pour pouvoir prononcer également le dougue, dougue comme il est dit ci-devant, à l'exemple 13<sup>me</sup>, il faudra nécessairement avoir recours au moyen que nous venons de proposer dans les 4 leçons précédentes, c'est-à-dire, qu'au lieu de prononcer tout simplement le dougue, dougue, on ajoutera une 2<sup>me</sup> syllabe dou.



(N<sup>o</sup>) Cette manière d'articuler le DOUBLE-COUP-DE-LANGUE est un peu plus duré que le dougue dougue ordinaire; mais il est indispensable de l'employer ainsi, si on veut avoir exactement toutes les notes détachées, sans avoir recours au subterfuge, qui oblige à couler les deux premières notes lorsque les groupes de quatre doubles croches sont complets comme ci-dessus. Ce qui est dit ici ne concerne que les traits en GAMMES, dont la première note est en bas, ou qui commenceraient par une double croche impair en montant comme en descendant. (Voyez l'exemple 25) Au reste toutes les applications que l'on doit faire du dou dougue sont prévues depuis l'exemple 24, on les méditera avec soin et nous osons espérer que ce ne sera pas sans fruit. Cependant, comme de simples exemples pourraient ne pas être suffisants, nous allons mettre pour s'exercer plus amplement sur le DOUBLE COUP DE LANGUE, Deux Grands SOLO: dans le premier on ne se servira que du dougue dougue ordinaire, les traits seront NOTES à cet effet; et dans le Deuxième, au contraire, l'emploi du dou dougue &c. sera fréquent.

(N<sup>o</sup>) Les deux SOLO qui suivent, quoique composés pour servir d'exemples pour le DOUBLE COUP DE LANGUE, peuvent néanmoins être exécutés sans le secours de cette ARTICULATION; mais alors on sera obligé de ne pas les jouer comme ils sont marqués, on se servira des diverses articulations qui peuvent en faciliter l'exécution. Le tout détaché, serait impossible avec le simple coup de langue. Cette observation n'est faite que dans la supposition où l'on voudrait exécuter les DEUX SOLO, quoique ne possédant pas le DOUBLE COUP DE LANGUE.

## SOLO OU EXERCICE POUR LE DOUBLE-COUP DE LANGUE ORDINAIRE.

(N<sup>d</sup>) Il est inutile d'observer que l'emploi du DOUBLE-COUP DE LANGUE, n'est que pour les DOUBLES CROCHES; car les BLANCHES, NOIRES et CROCHES doivent être faites avec le simple.

Allegro  
Vivace.



This page contains 12 staves of musical notation. The key signature is G major (one sharp). The notation includes treble clefs, notes with stems, and various musical markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), and notes with stems. The music is arranged in a continuous flow across the staves, with some staves containing additional markings like 'tr' (trill) and 'Pz.' (pizzicato).

This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. The notation is written on multiple staves, each containing complex rhythmic patterns. The music features a variety of note values, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Dynamic markings are present throughout, including 'p' (piano), 'Cres.' (crescendo), 'F' (forte), and 'tr' (trill). The notation is dense and detailed, with many slurs and accents indicating phrasing and articulation. The overall style is characteristic of 19th-century musical manuscripts.



This page of musical notation consists of 12 staves, all in G major (one sharp) and 3/4 time. The music is written for a piano, as indicated by the 'p' dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings like 'p'. The first staff begins with a piano (p) marking. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with 'tr' and slurs. The notation is arranged in a single system across 12 staves. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The music is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves. The page number '25.' is in the top right corner. The page number '1070' is at the bottom center.



2<sup>me</sup> SOLO OU EXERCICE POUR LE DOUBLE COUP DE LANGUE.

Allegro  
Spiritoso.

The musical score consists of ten staves of music, all in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo and mood are indicated as 'Allegro Spiritoso'. The notation is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, with many notes marked with staccato dots. Dynamic markings include 'F' (forte) on the first staff and 'Fz.' (forzando) on the third and fourth staves. The fifth staff is marked 'Scherzo a staccato.' and features a 'V' (accrescendo) marking. The piece concludes with a final 'V' marking on the tenth staff.

This page of musical notation, numbered 25, contains ten staves of music. The notation is written in a single system, with each staff representing a different voice or instrument. The music is characterized by a high level of rhythmic complexity, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff representing a different voice or instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The second staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The third staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The fourth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The fifth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The sixth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The seventh staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

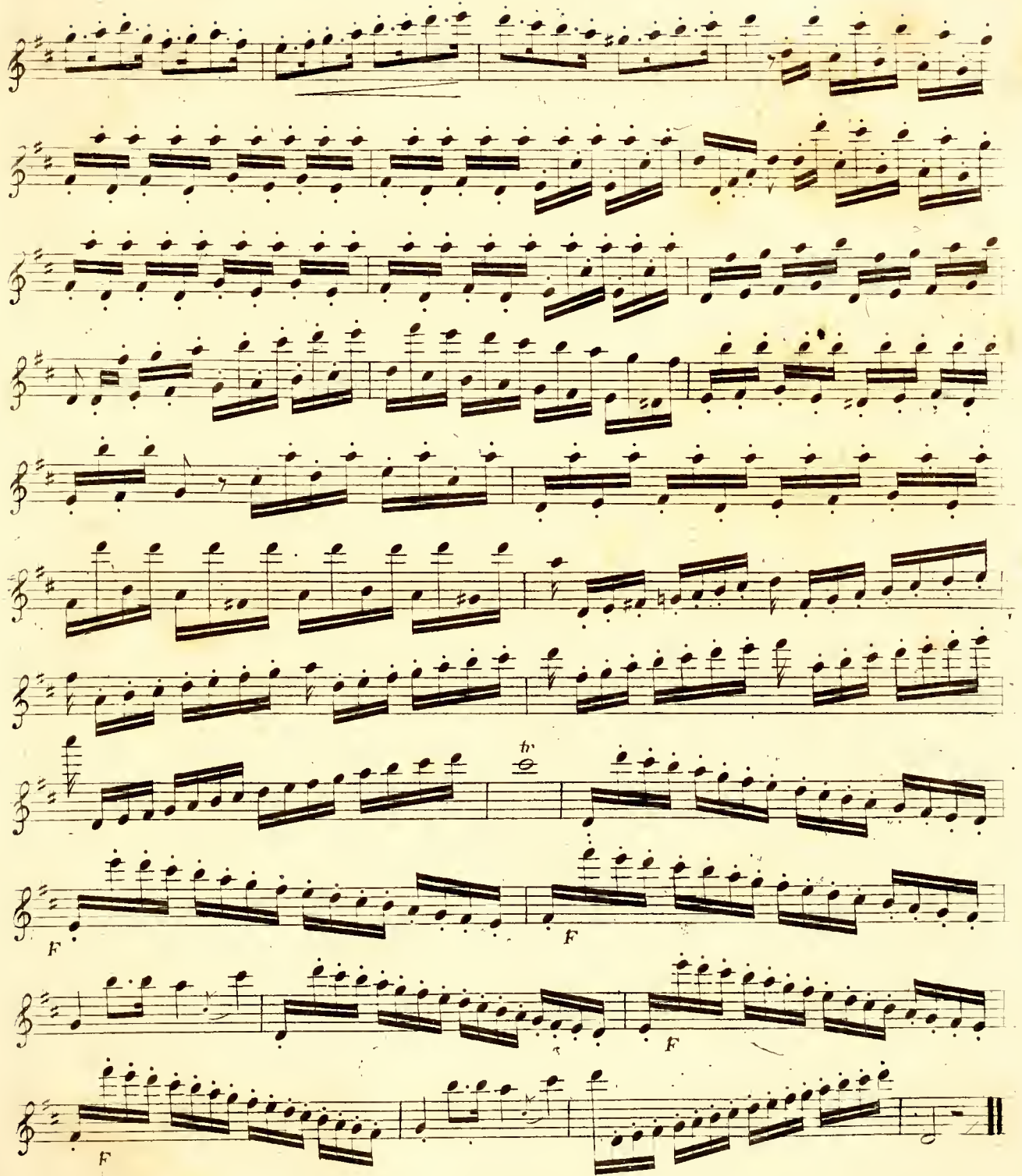
The eighth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The ninth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

The tenth staff continues the musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Cres' (crescendo). The page is numbered '25' in the top right corner.

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, textured sound. The score is divided into measures by vertical bar lines. In the eighth measure of the eighth staff, the word "Staccato." is written in a small, handwritten font. The paper is aged and shows some staining and wear.





Fin.













